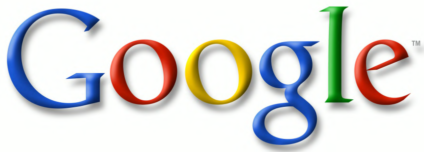


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

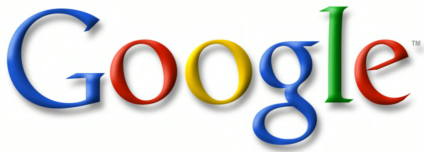
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

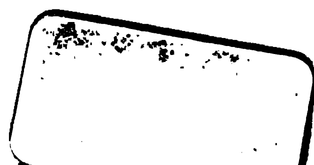
Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`



K. i. 151 Gallery







303119482V

ASHMOLEAN LIBRARY, OXFORD

This book is to be returned on or before
the last date stamped below.

1 NOV 1988

14 DEC 1988

05 JAN [illegible]

14 [illegible]

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUINQUAGESIMO SECONDO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME CINQUANTE-DEUXIÈME





ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
1880



K.67/453

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1880

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1880

VOLUME ENTIER

NOTIZIE SU TALUNE TOMBE ANTICHISSIME SCOPERTE TRA LICATA E RACALMUTO

Lettera di Luigi Mauceri *a* W. Helbig

(Tav. d'agg. *AB, CD, E*)

L'Imera meridionale, dopo che per una stretta gola abbandona la sua vallata tortuosamente tagliata fra i monti, percorre per cinque chilometri una vasta pianura, e poscia va a sboccare ad est di Licata nel Mare africano. Andando da questa città verso l'interno dell'isola, le ultime montagne che finiscono nella pianura, si presentano siccome un immenso baluardo, munito di asperità e di cocuzzoli rocciosi; e la gola per cui passa il fiume, chiamata volgarmente lo *Stretto*[1], si offre a prima

[1] Il Fazello *de rebus siculis* lib. 5 c. 3 chiama questa gola *Rocca stretta* e dice che nella cresta della rupe ai suoi tempi vedevasi scolpito un leone di gigantesca statura nel vivo sasso, con vetusto ed elegante lavoro: . . . *ad cuius cacumen in viva ipsa rupe ingentis staturae leo vetusto et eleganti artificio excitus est, qui ab excelso eo loco viatoribus et agro Geloo sese ostentat, in priscorum aut victoriae aut imperii signum ibi (ut existimo) sculptus.*

vista, come la sola via per accedere all'interno. Passata questa gola la vallata si allarga e si addimostra, qual'è, una strada maestra grandiosa, che a grado a grado, salendo verso Caltanissetta, attraversa la Sicilia per arrivare alle falde delle Madonie (*Maroneus mons*). Però inoltrandoci qualche chilometro oltre lo *Stretto* incontriamo a sinistra (sponda destra del fiume) una vallata tributaria che facendo un angolo di circa 50° coll'Imera si dirige verso Campobello (di Licata) e Canicatti. Di maniera che tutta la terrazza che dai monti prospicienti su Licata si dirige verso Canicatti e Naro, accidentata solo da piccole prominenze e cocuzzoli rocciosi riesce tagliata da quella valle, che al certo rappresenta la più antica e comoda viabilità per riuscire da quella terrazza verso il mare. Ora risalendo noi per circa quattro chilometri tale vallata, laddove il torrente che vi scorre, è chiamato *della Favarotta*, ci imbattiamo a destra e sinistra nelle prime antichissime escavazioni, che in quest'ultimi tempi sonosi scoverte in quella importante località.

La strada ferrata in costruzione che da Campobello scende verso Licata, per attraversare la vallata della *Favarotta*, passa ai piedi del colle di *Pietra rossa*, e poi, facendo una gran curva verso monte, attraversa il torrente, e costeggiando il versante destro della valle ne esce a mezzo di due gallerie chiamate di *Passarello*, dal nome della collina attraversata. Fu in questa collina (alta 270 metri sul mare) che nel Marzo del 1877 venne casualmente rinvenuta una tomba a pozzo assai importante, dalla quale Ella mi permetterà che io incominci le notizie delle scoperte avvenute in tutta la contrada [1].

[1] Di questa come delle altre scoperte di cui farò cenno, l'egregio comm. Billia, direttore delle ferrovie siciliane, ha fatto al Ministero speciale rapporto, pubblicato dal ch. Fiorelli nelle *Notizie com. all'Accademia dei Lincei* fasc. Agosto 1879 p. 230-235.

I minatori di una cava di pietra, aperta sulla cresta rocciosa di quell'altura, allo scoppio di una mina, scoprirono la tomba nella guisa che si può rilevare dallo spaccato e dalla pianta da me disegnata (tav. d'agg. *E* fig. 1 e 2). Ruinata in tal modo più che metà del masso in cui era fatta l'escavazione, i vasi e gli scheletri contenutivi in più gran parte ruzzolarono fra i massi; taluni altri furono involati e venduti a Canicattì, altri pochi ricuperati dagli ingegneri governativi. Dalle voci raccolte pare che ricca suppellettile di vasi fosse contenuta nella tomba e chi potè recarsi subito sul sito, afferma ivi aver visto circa 17 teschi umani, un teschio e vari denti di cavallo, molti frammenti di grandi calici di terracotta, parecchie tazze piccole parimente di terracotte, ed ebbe anche notizia di un' elsa di spada e di due coppe (forse di rame) che erano già state involate. Come si può vedere dai disegni, la tomba colà scoperta consisteva in un pozzo centrale scavato nella roccia, profondo circa m. 4,00, diametro 2,50, e di due cavità laterali a forma ellissoidale, lunghe circa m. 3,00 e aventi una volta a sezione parabolica col culmine alto m. 1,50 sul suolo. Il pozzo era riempito di materiali, di cui non saprei indicare la natura, perchè nessuno conservò notizia di questa importantissima circostanza; la bocca era chiusa la mercè di grossi massi, che doveano farne perdere assolutamente le tracce.

Il contenuto dei vasi e la loro disposizione nelle due celle sono ignorate. Io ora qui appresso Le descriverò taluni frammenti di detti vasi, che ebbi la fortuna di avere fra mani, prima che fossero consegnati al Museo comunale di Girgenti secondo l'ordine dato dal Ministero dell'Istruzione pubblica.

1. Gran calice di terracotta frammentato (tav. d'agg. *AB* fig. 1), alto approssimativamente m. 0,38, diametro

alla base 0,13 e alla coppa 0,31. Era fornito di tre anse, che legavano il piede alla coppa. Il piede, di forma quasi conica, è decorato con 9 strie, larghe, qualche volta, un centimetro, che si partono simmetricamente dalla base, e arrivano sino all'origine della coppa. Lo spazio compreso fra le due strie che abbracciano ciascun ansa, è tagliato da due altre, diagonali, in maniera che vengono a formare due triangoli opposti al vertice. In ciascun intervallo compreso fra le altre anse è dipinta nella coppa una fascia doppia a zig-zag [1] che si parte a raggio dal punto in cui termina il piede; e inoltre dall' incontro di ciascun' ansa colla coppa si diramano due larghe strie che arrivano parimenti sino al labbro. La decorazione interna consiste in otto strie nere che dal centro della coppa si diramano a raggio: però quattro di esse si allargano a ventaglio lasciando fra la tinta piena quattro piccoli vuoti [2], di forma triangolare, simmetricamente disposti (tav. *AB* fig. 2). Intorno alla tecnica devesi notare che il vaso è lavorato a torno, che l'argilla è rossastra e terrosa, però non ben cotta, poichè la frattura spessissimo ne è scura, siccome osservasi generalmente nelle terre mal cotte; inoltre la tinta delle strie è nera ma molto sottile, e non ha quella tendenza a divenir rossa, come vedesi nei vasi corinzii; la pasta, malgrado sia grossolana, ha sempre una piccola coperta di argilla fina, che forma una coloritura rossastra alquanto vivace. Osserverò infine che il piede è vuoto sino all'incontro colla coppa, che questa fu da quello distaccata *ab antiquo*, e che il vaso dovette servire agli usi dome-

[1] Un ornato somigliante si trova in un vaso frammentato scoperto nella grotte di Lazzaro in prossimità di Modica; cf. Von Andrian *Prähistorische Studien aus Sicilien* tav. V 1.

[2] Veggasi la figura del vaso di Lazzaro sopracitata in cui si scorgono due larghe fasce con vuoti di forma romboidale.

stici, poichè nel fondo, a causa dell'attrito, scorgesi una certa corrosione che ha fatto scomparire le strie.

2. Coppa di un calice senza anse (tav. d'agg. *AB* fig. 3), di cui manca il piede: ha il diam. di 0,173 e l'alt. di 0,07. L'esterno è decorato da una larga stria sull'orlo che si ripiega verso lo interno, e da 11 gruppi di strie brune, che insieme ad una stria unica scendono dall'alto verso la base. I gruppi di strie sono di 2, di 3, 4, 5, 6 e di 7, distribuiti saltuariamente con intervalli irregolari. Nell'interno della coppa (tav. d'agg. *AB* fig. 4) oltre all'orlo bruno scorgonsi nel fondo due triangoli opposti al vertice, dipinti a tinta piena, un po' fuori centro; e nella superficie conica sono dipinte quattro crocette, che sembrano ansate, ma sono sfioccate con semplici tocchi di pennello all'estremo d'ogni trave. Il vaso dovea essere lavorato al torno; l'argilla è giallo-rossastra, meglio cotta di quella del precedente; la coperta finissima è di un giallo di cuoio.

3. Piccola tazza di argilla col manico rotto (tav. d'agg. *AB* fig. 5), diam. 0,11, alt. 0,06. Porta dipinta una stria sull'orlo, e sotto a questa altra doppia, che forma una zona occupata da tre rettangoli simmetricamente disposti: i due laterali sono coperti a reticolato da molte lineette, e quello centrale (opposto al manico) è riempito di tratti orizzontali, mentre i quattro spazi liberi che separano i tre rettangoli, sono intermezzati da una lineetta verticale. Più sotto, all'origine del manico, stendesi altra stria orizzontale, da cui si dipartono verso il fondo quattro ornati di forma triangolare: cioè, due accanto al manico, e due disposte in guisa da dividere il campo in tre parti eguali. Questi tre vani sono decorati da un ornato a forma di due uncini pendenti dalla stria superiore. I rettangoli latistanti al manico sono chiusi fra due piccole strie, e la parte sottoposta al ma-

nico stesso è decorata da due larghe strie che chiudono uno spazio rettangolare tagliato diagonalmente da due altre più piccole. Nell'interno, oltre all'orlo, non vi è alcun ornato: la tinta delle strie, bruna e sottile, non accenna ad alcun cambiamento di colore; la coperta generale sì interna che esterna, è di un rossastro tendente al color di cuoio. Aggiungo infine, che la frattura dell'argilla è bigia, segno di una incompleta cottura: però la durezza ne è ragguardevole.

4. Faccio in ultimo menzione di un vaso della forma da me schizzata colla fig. 7 tav. d'agg. *AB*, del quale non mi fermo a dare una completa descrizione, perchè l'ho visto di sfuggita presso persona che ha collezione di vasi, e son sicuro di non andare errato riferendolo alla tomba di Passarello, tanto più che riguardo alla tecnica ne è somigliantissimo[1].

Nel chiudere così la descrizione dei pochi oggetti di quella tomba venuti a mia conoscenza, Le fo notare che essi erano completamente ricoperti di uno spesso strato di incrostazione calcare, che durai fatica a distruggere con soluzioni acide, per potervi scoprire i concetti decorativi.

Descritta la tomba di Passarello insieme a quel poco che si potè involare alla rapacità degli scopritori, passerò a far menzione di un'altra escavazione scoperta a Pietrarossa nell'opposto versante della stessa vallata.

La grotta di Pietrarossa[2], scoperta dall'ing. sig. Federico Tabasso sin dall'anno 1877, oramai più non esiste, giacchè una cava di pietra aperta in quel luogo

[1] Un vaso di forma simile a questa trovasi nel Museo di Girgenti; fu rinvenuto nel versante meridionale del Monte Foro. cf. Von Andrian op. cit. tav. IV fig. 1 pag. 82 e 83.

[2] Mi sembra che questa grotta abbia molta relazione con quella di Lazzaro, studiata dal Von Andrian op. cit. p. 78 a 82.

pei bisogni della ferrovia che passa ai piedi del colle, ha distrutto tutto il banco di calcare siliceo su cui quella era scavata. Parlare distesamente di questa grotta e dei trovamenti fattivi dopo le notizie particolareggiate che ne fornì lo scopritore, sarebbe per me opera vana: e perciò richiamo alla Sua attenzione il rapporto della Direzione delle ferrovie di Sicilia pubblicato dal ch. Fiorelli, in cui sono riportate le circostanze tutte del trovamento, colle parole stesse dell' ing. Tabasso [1]. Ad ogni modo però, volendo presentare un quadro unico delle scoperte di quelle contrade, credo conveniente riassumere brevemente le cose note, aggiungendovi taluni altri particolari che sono venuti a mia conoscenza.

La grotta, forse a causa dei dislocamenti subiti dal calcare, era chiusa completamente da numerosi massi scoscesi [2], e l'ing. Tabasso, penetratovi per un foro aperto dai minatori (tav. d'agg. *E* fig. 3) potè rilevare che nella maggior parte quello ambiente non era artificiosamente scavato, e che le dimensioni di esso doveano approssimarsi ai m. 4,00 × 10,00. Avendo fatto un assaggio nel terriccio che ne ingombrava il suolo, trovò che la terra era grassa e racchiudeva gran numero di ossa di animali frammiste a gran quantità di gusci di lumache; che giunti alla profondità di 0,80 era un piccolo strato di cenere e carbone [3]; poi continuava per altri 0,50 la terra grassa con resti animali; indi altro strato di cenere come sopra; e infine nell'ultimo strato più vicino al suolo naturale (argilla giallastra su cui poggia il giacimento del calcare, da riferirsi al *miocene superiore*) trovò i resti di due o tre scheletri

[1] *Notizie degli scavi di antichità,* Agosto 1879, p. 231 e 232.

[2] Anche la grotte di Lazzaro era nelle stesse condizioni op. cit. p. 79.

[3] Terra assai oscura e traccie di carbone furono anche rinvenute nella grotte di Lazzaro (op. cit. pag. 82.

d'uomo insieme a gran numero di vasi di terracotta grossolani e generalmente mal cotti. Il predetto ingegnere però soggiunge che gli oggetti più importanti furono raccolti fuori la grotta e sotto i grandi massi che ne coprivano l'ingresso: difatti quivi gli operai raccolsero parecchie asce di pietra levigata, coltelli di selce e di ossidiana, vari oggetti di bronzo e di ferro. Dei trovamenti fatti in questa grotta egli ha avuto testè la cortesia di favorirmene un elenco che io credo utile trascrivere tal quale, aggiungendo che tutti gli oggetti indicati furono dall'egregrio scopritore regalati al Museo preistorico di Roma[1].

1. N. 3 asce di pietra silicea color grigio, levigate.
2. N. 4 frammenti di coltelli di selce.
3. Un coltellino di ossidiana.
4. Un pezzo di ossidiana della grandezza di un uovo.
5. N. 9 bolle vitree di collana, traforate.
6. Un campanello di bronzo, probabilmente ad uso della pastorizia.
7. Un cuneo di bronzo.
8. Frammenti di un ampolla di vetro (?).
9. Due vasi grossolani di terra, trovati fuori la grotta.
10. Un ansa di vaso id. id.
11. N. 3 vasi grossolami frammentati, dei quali uno contenente la cenere trovata nella grotta.
12. Diversi frammenti di anse di vasi.
13. Un ammasso di maglia di ferro, composta di piccoli anelli di 0,01 di diam. e rientranti l'uno nell'altro. Fu trovato fra i massi all'ingresso della grotta.
14. Due cranii di animali trovati sotto i massi e vari ossami, di cui taluni rinvenuti dentro la grotta.

Spiacemi che degli oggetti sopra indicati non abbia

[1] *Notizie degli scavi di antichità* 1878 p. 72.

potuto dare un' esatta descrizione, causa il non averli ora sott' occhio; però son lieto di potere qui offrire i disegni di taluni frammenti testè rinvenuti e i quali, oltre a dimostrare il genere di suppellettile adoperata dal popolo antichissimo della contrada, ci istruiscono sulla relazione che ha questo trovamento coll'altro dell'altura di Passarello. Questi oggetti sono stati rinvenuti nel luogo stesso in cui esisteva la grotta, racchiusi nella terra grassa insieme agli avanzi di uno scheletro umano [1] e a qualche osso di quadrupede.

1. Frammento di un vaso di stile geometrico (tav. d'agg. *AB* fig. 6) decorato da strie orizzontali e verticali grossolanamente dipinte. Pare sia appartenuto alla coppa di un calice simile a quello di Passarello (tav. d'agg. *AB* fig. 7), il quale avrebbe dovuto avere una stria orizzontale larga, al disopra delle anse, e parecchi gruppi di 4 strie dipinte nel senso verticale sino all'orlo. Anche l'interno dovea essere decorato da larghe fasce brunicce disposte a raggio e delle quali se ne scorge una traccia. L'argilla e la tecnica è somigliante a quella dei vasi di Passarello.

2. Frammento di un'ansa (tav. d'agg. *AB* fig. 8) di un gran calice della stessa forma di quello riprodotto dalla fig. 1. È decorato da due larghe strie laterali, e il campo centrale porta una seguela di strie, che incontrandosi ad angolo formano un ziz-zag molto snodato.

La tecnica e l'argilla rassomigliano a quella del vaso di Passarello e a questo dovea essere uguale il vaso cui apparteneva l'ansa (tav. d'agg. *AB* fig. 1).

3. Frammento di un' ansa curva (tav. d' agg. *AB*

[1] Di questo scheletro ho potuto in gran parte ricostruire il cranio, che è di grandezza comune ed ha la particolarità di avere l'osso occipitale assai sviluppato, in maniera da formare una protuberanza.

fig. 9) appartenente ad un gran vaso che non saprei determinare. Porta due larghe fasce brune laterali e lo spazio interposto è coperto di strie orizzontali vicinissime e dipinte irregolarmente a mano libera. In uno estremo però si scorgono due piccole strie parallele, che doveano attraversare il campo rimanente, nel senso longitudinale. La tecnica è la stessa dei vasi precedenti, però l'ornamentazione sembrami più trascurata.

4. Ciotola di terra lavorata a mano, diametro 0,11, alt. 0,025. Nell'interno la piccola conca è lisciata alquanto, per poter convenientemente servire agli usi domestici; nell'esterno la superficie convessa è rustica e porta tuttavia attaccata la sostanza terrosa (probabilmente cenere) con cui fu plasmata per non fare aderire l'argilla nel cavo della mano. Questa ciotola è assai spessa nel centro e si assottiglia verso l'orlo: la cottura è poco rilevante.

Di altri piccoli frammenti di ciotole più grandi lavorate a mano, non mette conto il parlare.

Nel chiudere la descrizione dei trovamenti di Pietrarossa, mi permetta che io, per ora, mi limiti ad asserire, che i frequentatori di essa adoperavano il vasellame stesso che fu rinvenuto sull'altura di Passarello, e quindi spero vorrà concedermi, che uno stesso popolo abbia abitate le alture dominanti la vallata di Favarotta, la quale io ho già presentato siccome una larga e facile strada per arrivare al mare.

Uscendo dalla vallata della Favarotta, la strada ferrata costeggia un affluente di essa e salendo nel falso piano che si stende fra Campobello e Ravanusa si dirige verso Canicatti.

Dodici chilometri prima di arrivare a questa città, proprio nell'exfeudo Fundaró, aprendosi una tagliata nella breve china di un altopiano roccioso, fu scoperta nel 1874

una piccola escavazione che qui merita di essere ricordata [1].

Come vedesi dalla fig. 4 e 5 della tav. d'agg. *E*, la grotta fu scavata in un gran trovante di roccia distaccato dal giacimento naturale, e che, un tempo, pare sia stato in parte coperto da terreni di trasporto, trascinati dalle acque lungo la china. Siccome la tagliata della ferrovia cadeva in gran parte dentro il terreno di trasporto, il trovante restò scoperto nella scarpàta di destra (guardando verso Canicatti) e quindi l'escavazione in esso praticata si rese appariscente. Il sig. ing. Tabasso, avvertito della scoperta, che gli era stata designata siccome degna di studio per parecchi vasetti rinvenuti nel cavaticcio, si recò subito sul luogo e potè accertare talune circostanze del trovamento, che io ripeterò colle sue stesse parole:

« Quando io visitai la grotta, potei accertarmi che « quivi erano stati rinvenuti 5 o 6 scheletri umani in « mezzo ad una infinità di gusci di lumache e non poche « ossa. Anche qui la terra era grassissima siccome quella « della grotta di Pietrarossa, e potei rilevare che a po- « chi centimetri dalla sua superficie esisteva uno strato « di cenere, che mi fece argomentare che quivi si sia « fatto del fuoco, tanto più che nel cielo di quella pic- « cola escavazione si scorgevano ancora le tracce del « fumo. Sia nello interno di questo vano, come nello « esterno, si trovarono diversi vasi fittili, alcuni rozza- « mente lavorati ed altri più perfezionati, fra cui uno « piccolo a corpo sferico, con una figura di animale. Se « ne trovarono pure taluni di argilla poco cotta, che si « ruppero in piccoli frammenti allo estrarli. Nessuno « oggetto di pietra, di bronzo o di ferro venne ivi « ritrovato ».

[1] Fiorelli *Notizie* Agosto 1879 p. 231.

Dei trovamenti fatti dentro e fuori la grotta l'ing. Tabasso potè raccoglierne una piccola parte, che insieme agli altri di Pietrarossa spedì al Museo preistorico di Roma. Ecco quali sono gli oggetti spediti:

1. Due vasi di terracotta, grossolani, rinvenuti nello interno.

2. Una tazza decorata a strie nere, somigliante nella tecnica a quella di Passarello (tav. d'agg.. *AB* fig. 5).

3. Piccolo vasetto a corpo sferico con animale dipinto. Questo vasetto fu rinvenuto fuori la grotta nel terreno di trasporto [1].

Io mi sono recato sul luogo a visitare questa escavazione, e quindi oltre allo schizzo preso sul sito che ne presento, posso asserire che la piccola grotta dovea essere chiusa da un grosso masso irregolare, di cui scorgesi tutt'ora il battente nell'apertura, e che, essendo rinfiancato di terra, la tomba veniva nascosta completamente. Oltre a ciò debbo dichiarare, che le tracce di nero che scorgonsi nel cielo della grotta, non mi paiono effetto di combustione, ma sibbene quello della decomposizione naturale delle sostanze organiche chiuse in quel piccolo ambiente; perciò inclinerei a credere che la cenere e la carbonigia colà rinvenute vi siano state

[1] A me sembra evidente che questo aryballos non sia da riferirsi all'escavazione sopradescritta, ma piuttosto a qualche città che dovea esistere in quelle vicinanze all'epoca della colonizzazione greca. Ho notizia di più d'un vaso di stile cosidetto corinzio rinvenuto in quei pressi, e quel che più monta, ho visto un frammento di una forma di idoletto arcaico sedente del tipo tanto comune a Megara e a Siracusa (cf. Mauceri *Ann. dell'Inst.* 1877 p 43, tav. d'agg. *AB.* fig. 1) rinvenuto in quelle vicinanze. La forma allo esterno porta la sigla X impressa collo stecco prima che fosse cotta. La vicinissima contrada *Acciteddi* a mezzogiorno dell'altopiano di Fundarò, in cui ho visto molti frammenti di stoviglie, ed ho avuto sentore di qualche sarcofago scoperto, mi sembra il sito di questa città sconosciuta, che nulla ha a che fare colle antichissime osservazioni di cui mi occupo.

deposte coi cadaveri. Quello però che più mi preme di farle osservare si è, che avendo percorso tutta la contrada, ho dovuto convincermi, che la scoperta fatta dall'ing. Tabasso non forma un fatto isolato, ma che gran numero di tombe di questo genere debbono esistere lungo il contorno e la piccola china di quell'altopiano di roccia, in cui le cave di pietra e gli scoscendimenti naturali hanno messo in luce non poche escavazioni, delle quali qualcuna sembrami assomigliare a quella di Passarello. Noi ci troviamo di fronte a fatti che di giorno in giorno prenderanno maggiore sviluppo e che offrono meravigliose analogie in una grande estensione della Sicilia; e perora mi limito a farle osservare che ho visto di recente io stesso qualche vasetto di stile geometrico rudimentale, scoperto in quelle tombe, e sempre più mi sono convinto che escludendo i trovamenti fatti fuori della escavazione, le tombe di Fundarò insieme alle altre precedenti, sono da riferirsi ad uno stesso popolo, che stanziava nella Sicilia meridionale.

Le scoperte di tal genere di tombe antichissime non si arrestano però nelle sole contrade dianzi descritte; ma hanno un importantissimo riscontro nell'altopiano di Pietralonga tra Canicattì e Racalmuto, ove, or non è guari, ebbi la fortuna di esaminare le tracce di un gruppo di tombe scoperte casualmente. La strada ferrata in costruzione, che va da Canicattì a Caldare, man mano guadagna le alture, e a circa 10 chilometri dalla prima città passa in una terrazza che si protende a sud-ovest di un altopiano tortuoso, costituito da un gran banco di roccia calcare non ancora denudato. In questa altura e su vari speroni rocciosi che in vari sensi si diramano, nella scorsa estate furono aperte parecchie cave di pietra per le costruzioni ferroviarie. Quivi i cavatori avanzando le loro cave in vari punti, proce-

dendo dalla chiua verso l'interno dell'altopiano, incontrarono molte tombe che hanno una perfetta somiglianza colle altre precedentemente descritte.

Io mi sono recato sopra luogo, e malgrado che le scoperte fossero avvenute da più mesi; pure, esaminando le tracce tuttavia esistenti nelle fronti di abbattimento, esaminando i materiali di deposito, e interrogando coloro i quali avean potuto raccogliere le prime notizie sul sito stesso, mi son formato i seguenti criterii:

1. Le tombe erano scavate quasi tutte nei versanti di levante e mezzogiorno dell'altopiano e dei contraforti. La loro forma è assai varia; abbonda per lo più il tipo della tomba a pozzo, come quella di Passarello; ma sembra che talvolta le celle invece di due siano state tre e anche quattro. In un punto pare fosse stata aperta una specie di trincea, su cui poi furono scavate parecchie celle a pozzo, ma irregolari. In generale le celle e i relativi descensi hanno sempre una forma tondeggiante, ma assai rozza e senza un piano completo predisposto: pare che queste escavazioni, quanto a dimensioni e a forma degli ambienti, abbiano preso principale partito dai naturali distacchi della roccia, dai crepacci, dai meati e dall'andamento dei nuclei più teneri.

La chiusura della bocca dei pozzi o dell'ingresso delle celle è sempre fatta con grossi massi irregolari, e in cui non scorgesi traccia di alcuna particolare lavoratura.

2. Tutte le tombe, oltre a contenere più d'uno scheletro e parecchi vasi, contenevano anche molti ossami di animali, e terra grassa mista a cenere e carbonigia. Nessun utensile, nè di pietra nè di metallo.

3. I vasi contenuti in quelle tombe sono dello stesso stile di quelli ritrovati a Passarello, Pietrarossa e Fundarò. Dai frammenti che io ho visto sul luogo

stesso, mi son persuaso che anche nella forma i vasi doveano assomigliarsi. Ho raccolto notizie di vasi trovati intieri e trafugati, di altri rotti e dispersi dalle mine.

È gran ventura, se mercè lo zelo della Direzione governativa delle ferrovie qualcuno dei vasi di Pietralonga si sia potuto salvare da ogni dispersione; ed è perciò che io, avendo avuto occasione di averli fra mani e qui riportar i disegni della maggior parte di essi, posso appresso partitamente descriverli:

1. Vasetto di terracotta lavorato a mano (tav. d'agg. *CD* fig. 2), alto 0,09, diam. mass. 0,085. Il piede è conico e la coppa sovrastante è alquanto allungata e arrotondata verso la bocca. In vicinanza al labbro sono tre piccole appendici equidistanti, nella cui parte superiore è un foro che va verso l'interno, dimodochè il vasetto, a mezzo di questi tre fori, potea facilmente sospendersi. L'ornamentazione di esso consiste in due strie nere orizzontali verso la bocca, altra al principio del piede, altra alla fine; poi nel senso verticale si hanno due strie che abbracciando ciascuna appendice scendono verso il piede, e nel mezzo dei tre spazii in cui resta divisa la superficie, è dipinta una larga fascia a reticolato, che scende sino al piede [1]; quivi però prolungandosi le linee che racchiudono il reticolato, lo spazio interposto è coperto da strie orizzontali. Anche le appendici sono decorate a tratti orizzontali. Riguardo alla tecnica debbo osservare che l'argilla non è della stessa natura dei vasi anteriormente descritti, ma biancastra all'esterno, scura e poco cotta all'interno: di più la tinta bruna degli ornati è sottile, opaca e poco solida.

2. Frammento di una coppa di un vaso grande (tav. d'agg. *CD* fig. 1) che dovea assomigliare a quello di

[1] Ornamentazione assai somigliante si riscontra in uno dei vasi del monte Toro (Girgenti); cf. Von Andrian op. cit. t. IV fig. 2.

Passarello accennato al n. 4 tav. d'agg. *AB* fig. 7). La coppa all'esterno si mostra quasi priva di decorazioni, non avendo altro che una stria nera sull'orlo e un'altra all'origine del piede. Nell'interno è decorata da quattro larghe bande reticolate, che si incrociano nel fondo, mentre dalle strie dell'orlo pendono irregolarmente una seguela di triangoletti a guisa di merlatura. L'argilla di questo vaso è rossastra, poco cotta, e malgrado sia lavorata al torno, la superficie esterna è poco regolare; la tinta degli ornati è bruna oscura, assai sottile e quasi trasparente.

3. Frammento di una specie di olla (tav. d'agg. *CD* fig. 3) probabilmente con un solo manico. Pare che tutta la superficie sia stata ornata con larghe fasce verticali disposte a raggio. Il manico è ornato a strie orizzontali. L'argilla è assai rossa, ben cotta; la tinta delle fasce è nera ma assai sottile; il vaso è lavorato al torno; la superficie, se non è lucida, è però discretamente levigata.

4. Frammento della coppa di un calice (tav. d'agg. *CD* fig. 6) la cui forma dovea rassomigliare all'altro di Passarello (tav. d'agg. *AB* fig. 7). Porta all'esterno le tracce di due strie nere verticali; nello interno oltre alla stria nera sul labbro si scorgono le tracce di un ornato particolare, che sembra risultare da due funicelle intrecciate e cogli estremi liberi. L'argilla è rossa, la frattura è bigia nel mezzo, la tecnica in genere rassomiglia a quella degli altri vasi lavorati a torno.

5. Frammento di un' ansa che sembra riferirsi al vaso cui apparteneva il precedente frammento (tav. d'agg. *CD* fig. 7). Porta dipinta per ciascun lato una stria nera, e nel mezzo tre strie orizzontali, al disopra delle quali trovasi un ornato simile a quello del precedente frammento, ma in cui le parti estreme sembrano

avere la forma di uncini. L'argilla e la tecnica sono sempre come avanti.

6. Frammento di un vaso di bucchero (tav. d'agg. *CD* fig. 4) che dovea essere costituito di un recipiente emisferico chiuso da un tripode massiccio, che formava con quello un corpo unico. Pare che al disopra di ciascun piede era una piccola sporgenza a guisa di ansa [1]. Il bucchero ha l'ordinario carattere della pesantezza, ma è alquanto grigiastro; rassomiglia molto a quello dei vasi della cella ipogeica di Matrensa (cf. Mauceri *Ann. d. Inst.* 1877 tav. d'agg. *E* fig. 4 e 5).

7. Utensile di terracotta a forma di un corno (tav. d'agg. *CD* fig. 5). È lavorato a mano; l'argilla è bianco-giallastra e molto pesante.

8. Frammento della coppa di un gran calice di forma simile a quello di Passarello (tav. d'agg. *AB* fig. 7). All' esterno, oltre ad una fascia nell'orlo, porta dipinti vari gruppi di due strie, nel senso verticale; nell' interno si vedono le tracce di una larga fascia reticolata, come quella della fig. 1 tav. d'agg. *CD*, e un ornato a zig-zag, che richiama quello del calice di Passarello. Questo vaso offre la particolarità di avere parecchi fori nella coppa, che furono praticati col trapano dopo la cottura, forando lo spessore metà per parte.

9. Frammento di un vaso conico, grossolano, lavorato a mano, alto m. 0,15. L'argilla è bianco-rossastra, poco solida, lo spessore delle pareti aumenta gradatamente dall'orlo verso la base.

10. Frammento di una specie di olla decorata da fasce verticali reticolate e da linee a zig-zag molto snodate,

[1] Questo frammento l'ho raccolto io stesso nel cavaticcio di una tomba, e mi è sembrato importante, perchè addimostra la presenza di vasi d'importazione il cui centro di fabbricazione dobbiamo cercarlo nelle coste dell'Asia minore.

nel senso orizzontale. L'argilla è tenera e di un colore rossastro color cuoio; il vaso sembra lavorato a torno.

11. Frammento di un vaso conico lavorato a mano. L'argilla è grossolana, bigia e pesante; alla frattura si mostra assai nera e granulosa. Sembra che alla base vi sia stato un orlo sporgente che venne rotto *ab antiquo*.

Chiudo la descrizione dei trovamenti di Pietralonga, dichiarando che i frammenti descritti ai nn. 4, 5, 6 e 8 furono da me stesso raccolti nel cavaticcio di una sola tomba, e che quelli dei nn. 9, 10 e 11 li rinvenni fra terra e cenere in una tomba assai irregolare, parzialmente frugata dai minatori.

Poche parole di conclusione.

Il ch. Cavallari nell'accurato lavoro: *Le città e le opere di escavazione in Sicilia anteriori ai Greci*[1] è dell'avviso che le escavazioni di Palma, Naro, Caltabellotta, Raffadali, Cattolica e Menfrici debbano attribuirsi ai Sicani[2]. Egli partendo dal concetto che l'Imera meridionale dovea un tempo dividere i Sicoli di razza italica dai Sicani di razza iberica[3], fa nettamente risultare come le escavazioni tuttora visibili nelle due regioni mostrano essere servite ad usi di popoli di

[1] *Archivio storico siciliano*, nuova serie, anno I fasc. III da pag. 276 a 309.

[2] Ib. p. 297.

[3] Qui è giusto che noti, come taluni dotti riferiscano ad un solo tipo, tanto i Liguri che gli Iberi, e questo tipo sarebbe il finnico - oguriano o mongolico o liguroide (cf. Francesco Molon *Preistorici e contemporanei - Studii paletnologici in relazione al popolo ligure* - Hoepli 1880 pag. 21). Siccome è oramai ammesso che i Sicoli furono un popolo di razza ligure emigrato dalle sue sedi italiche, così accettando la identità di razza fra Sicani e Iberi, bisogna concludere che Sicani e Sicoli sono da riferirsi al medesimo tipo, che è poi il liguroide. Conclusione questa assai grave che bisognerebbe qui in Sicilia fosse rigorosamente ponderata, la mercè di appositi studii osteologici comparati.

origine diversa. E perciò è propenso a conchiudere che mentre le escavazioni dei Sicoli sono da ritenersi come vere sepolture, quelle dei Sicani, per lo contrario, non sono altro che semplici abitazioni.

Però, se gli è certo che questo popolo antichissimo di provenienza non ben definita, dopo avere abbandonato la regione orientale della Sicilia si ridusse a stanziare fra l'Imera meridionale e il Belice[1], vivendo in buoni rapporti cogli Elimi e coi Fenici, ne viene di conseguenza che preferibilmente in questa contrada noi dobbiamo cercare, non solo le sue abitazioni, ma anche le sue tombe.

Ora io dico a me stesso: i trovamenti in quest'ultimi tempi avvenuti nel paese abitato dai Sicani, giusto nella ristretta zona esplorata dalla strada ferrata, non debbonsi riferire a questo popolo antichissimo, di cui sin oggi non erano bene accertate le particolarità delle tombe, e poco o nulla si conosceva delle sue arti e del suo grado di civiltà? A me sembra che sì.

Non è facile arrischiare delle ipotesi di fronte a scoperte avvenute casualmente e delle quali non si è potuto fare un esame rigorosamente scientifico; purnondimeno credo che dalle cose anzidette potrei dedurre questo:

1. Che nella grotta di Pietrarossa dobbiamo considerare due epoche distinte, cioè quella in cui all'epoca neolitica dovè servire di abitazione a un popolo preistorico, e l'altra, in cui servì di tomba ad altro popolo posteriore, che conosceva il bronzo, il ferro, ed aveva qualche cognizione delle arti plastiche.

2. Che questo popolo, seppellendo i propri morti, celebrava presso la tomba il pasto funebre e ne lasciava nella tomba stessa gli avanzi e le stoviglie.

[1] Ib. p. 186 e 287.

3. Che queste stoviglie non sono di una sola fattura, ma sembrano piuttosto riferirsi a due distinte categorie: gli uni di manifattura locale, lavorati a mano e per lo più privi di ornamentazione, gli altri importati dal di fuori da popoli affini, fra i quali prevaleva l'ornamentazione geometrica in uno stadio alquanto rudimentale.

Queste tre conclusioni, che io ho poste in forma ipotetica, non Le parranno certamente premature, ove Ella voglia concedermi che una razza qualsiasi autoctona abbia potuto, allo stato alquanto selvaggio, abitare il paese; e che il popolo sicano sopravvenuto, distrutti e soggiogati i naturali, abbia ben presto trovato ragioni di scambi coi Fenici, venuti ad impiantare alla spiaggia le loro fattorie. Taluni dei vasi da me disegnati potrebbero benissimo riferirsi all'antico commercio fenicio, e la strada per cui doveansi effettuare gli scambi, l'ho già descritta sin da principio, ponendole sott'occhio la vallata della Imera e quella tributaria della Favarotta. Questa induzione riesce naturalissima dopo accertata la coesistenza dei due generi di vasi di sopra menzionati, e spero, che Ella la accolga come una prova da aggiungere ai suoi pensamenti sullo sviluppo della decorazione geometrica, poichè sembrami abbia molto valore il fatto, che un popolo di razza semitica si sia fatto, sin da tempi antichissimi, spacciatore per via di mare di stoviglie geometricamente decorate. Questo stesso popolo avrebbe potuto adunque, nella stessa epoca, diffondere fra gli Italici per via di mare questo genere di ornamentazione [1].

[1] Helbig *Ann. dell'Inst.* 1875 p. 27. Del resto stando agli studi del ch. Holm (*Geschichte Siciliens im Alterthum* vol. I cap. V) noi dobbiamo ammettere che i Fenici conoscessero le coste della Sicilia assai prima della venuta degli Elimi e dei Sicoli.

Attesa poi l'analogia esistente fra la grotta di Lazzaro (Modica) e quella di Pietrarossa, la molta somiglianza delle terrecotte rinvenute in tale grotta con quelle delle tombe di Passarello, Fundarò, Pietralonga, e la completa assenza di oggetti di selce da quest'ultime: parmi si possa essere autorizzati a credere, che nella grotta di Lazzaro si debbano considerare due epoche distinte come a Pietrarossa, e che gli utensili di pietra ivi rinvenuti nulla abbiano a che fare colle terrecotte, che d'altronde il ch. von Andrian dichiara aver rinvenuto nella parte superiore del cavaticcio [1]. Ammessa la supposizione che i Sicani, oltre alle proprie apposite escavazioni, avessero anche potuto utilizzare pei loro defunti le grotte naturali da prima abitate da popoli primitivi (e le antiche tradizioni ci indicano con vari nomi questi popoli), mi sembra che i dubbi sollevati dal von Andrian e da altri dotti (pag. 82) circa la coesistenza degli oggetti di selce colle terrecotte pitturate, sieno in modo soddisfacente risolute.

Intorno poi alla circostanza che tanto a Pietrarossa che a Lazzaro le due grotte erano come chiuse da grossi blocchi accumulati, non sembra difficile che oltre ai distacchi naturali vi abbia influito la mano dell'uomo; e allora, per la grotta di Pietrarossa, io sarei propenso a ritenere che, allorchè fu destinata a sepoltura, sia stata sgombrata dal materiale lasciatovi da chi prima l'abitò e che questo materiale sia rimasto davanti l'ingresso e sotto i grandi massi posteriormente accumulati. Gli oggetti di pietra in gran numero rinvenuti sotto i massi, e non dentro la grotta, confortano la mia induzione, e il fatto di essersi lì stesso rinvenuto un cuneo e un maglio di bronzo (sempre fra i massi) mi farebbe credere

[1] *Op. cit.* p. 80.

che questi utensili abbiano servito a produrre, in parte. i distacchi della roccia, per chiudere la grotta.

Io quindi ritengo che le notizie da me raccolte, oltre alla importanza isolata che potranno avere, serviranno a completare il diligente lavoro del ch. von Andrian, e ciò quand'anche non si volesse dare alcun peso alle mie argomentazioni.

Non mi rimane ora che farle rilevare, che le scoperte da me descritte trovano relazione in una vasta superficie, che abbraccia quasi tutta la regione meridionale della Sicilia: e difatti, oltre alla grotta di Lazzaro, più sopra accennata, abbiamo la tomba scoverta nel versante meridionale del monte Toro presso Girgenti, i cui vasi, attualmente posseduti da quel Museo comunale [1], hanno, sì nella forma, che nel genere di ornamentazione e nella tecnica, una innegabile rassomiglianza coi vasi da me descritti [2]. Gli altopiani rocciosi e naturalmente muniti di Passarello, Pietrarossa, Fundarò e Pietralonga, nei cui contorni sonosi scoverte le tombe da me descritte, mi sembrano indicare il sito di altrettante dimore stabili dei Sicani [3], tanto più che ho osservato alle falde di ciascuno abbondanti sorgenti d'acqua. In ispecie a

[1] Von Andrian *op. cit.* p. 82-84, tav. IV fig. 1 2 3 4.

[2] Non sarà forse priva di valore l'osservazione che nella ornamentazione di questi vasi predomina la linea verticale, e ogni ornato tende sempre a svilupparsi nel senso verticale, mentre la linea orizzontale apparisce di rado, o negli orli, o dove è mestieri si interrompa la continuità di un concetto decorativo. Siccome in epoca posteriore si ha una classe di vasi di stile rettilineo, in cui la linea verticale sparisce avanti la sovrabbondanza delle strie orizzontali, ho voluto far rilevare quel carattere, perchè credo potrebbe essere oggetto di classificazione o di ricerca.

[3] Anche a metà strada tra Caltanissetta e S. Cataldo sull'altura di Babaur, ho visto le tracce di un gruppo di piccole escavazioni praticate nella roccia, che debbono riferirsi allo stesso periodo.

Pietralonga, chiunque esamini la contrada, troverà indicatissimo il sito di una città; ond'io ritengo che di queste notizie potrà in qualche guisa avvantaggiarsene la topografia antica di Sicilia, potendosi ivi collocare qualcuna delle città sicane (Ippona, Macella, Jeti ecc.) di cui è tuttora incerta la giacitura.

Caltanissetta 5 Aprile 1880.

DUE VASI CON SCENE TROIANE.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XIIII, XV. Tav. d'agg. K*),

Le rappresentazioni della magnifica anfora trovata in Bologna l'anno 1879 negli scavi praticati dal benemerito sig. A. Arnoaldi-Veli [1], benchè non presentino alcuna notevole difficoltà d'interpretazione, porgon tuttavia occasione a qualche osservazione più generale.

I.

AIACE E CASSANDRA.

La zona maggiore che adorna la pancia del vaso, ci presenta tre scene relative alla distruzione di Troia, che ci appariscono unite anche altrove, e in generale sono tra le più frequenti di quel ciclo. Da un lato vediamo l'uccisione di Priamo per mano di Neottolemo, dall'altra l'oltraggio fatto da Aiace a Cassandra, ed Etra riconosciuta dal nipote. I primi due soggetti ci metton sotto gli occhi gli eccessi che sogliono accom-

[1] Cfr. Brizio nel *Bull.* 1879 p. 214 e ss.; Gozzadini nelle *Notizie degli scavi* 1879 p. 107.

pagnar la presa d'una città; la scena commovente della liberazione da una lunga schiavitù serve di contrapposto a quella di Cassandra, quasi per temperar l'orrore di quel misfatto, per cui l'oltracotante vincitore si attirò sul capo la vendetta della offesa Minerva. Il fregio che adorna il collo del vaso contiene la visita di Ercole a Folo, e un combattimento di Centauri. A giudicare dal posto occupato da Ercole e dal vaso di vino, parrebbe che la parte anteriore fosse quella contenente le scene di Etra e Cassandra (tav. XV); il che ammesso, l'immagine di Minerva viene degnamente ad occupare il centro dell'insieme.

Su di una base a due gradini sorge l'idolo della protettrice di Troia, le cui forme rigide mostrano evidentemente l'imitazione di un'antica figura in legno. Un chitone senza pieghe le serra strettamente tutto il corpo, un elmo con grandissima cresta le copre il capo, il braccio sinistro è difeso dallo scudo, il destro vibra la lancia. Cassandra, non d'altro vestita che d'un largo mantello che le copre la massima parte del corpo, cerca ricovero correndo, anzi quasi di un salto, presso la dea. La mancanza del chitone serve ad indicare, così in questa come in altre rappresentazioni del medesimo soggetto, la confusione della fuga notturna; lo stesso significato ha la chioma scarmigliata che le scende lungo le spalle. Per la chioma appunto l'afferra il crudele Aiace, effigiato con bionda capigliatura e barba, proprio nell'istante in cui la donzella ha raggiunto l'immagine e sta col piè destro sul gradino inferiore della base, e il sinistro sollevato. Aiace porta l'armatura completa degli opliti: lo scudo ha per emblema un cane in atto di slanciarsi, simbolo appropriato all'eroe stesso che insegue la sua preda. La brutalità con cui il guerriero afferra la chioma della donzella, l'avvinghiarsi disperato

di costei all'immagine della dea per esserne protetta, fan prevedere quale sarà l'esito dell'ingloriosa lotta: come leggesi nell'estratto fatto da Proclo dell'Iliupersis di Arctino: Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον. Tutte le rappresentazioni a noi giunte di questa scena [2] si limitano a raffigurarci il momento precedente del delitto stesso. Così era anche nella cassa di Cipselo [3]; soltanto la pittura di Polignoto nella Lesche delfica mostrava Cassandra tenente tra le braccia la rovesciata immagine, avendo in generale voluto l'artista prendere a soggetto del suo quadro un momento vieppiù posteriore del disastro [4].

Nella serie dei vasi dipinti rappresentanti Aiace e Cassandra, la nostra pittura si distingue per una particolarità non insignificante. Le più antiche pitture a figure nere [5] rappresentano l'avvenimento quasi sotto l'aspetto d'un duello tra l'eroe locrese e la dea che si avanza contro di lui colla lancia in resta, mentre l'oggetto della contesa, Cassandra, è inginocchiata al suolo tra i due campioni. Non vedendosi in alcuna delle sopraddette figure la dea in forma di *xoanon*, nè scorgendovisi traccia di base, è chiaro che in quelle vuolsi rappresentata come protettrice la dea in persona [6]. Onde si deve inferire che esse basavansi su di

[2] Overbeck *Bildwerke* p. 635 ss. Heydemann *Iliupersis* p. 29 nota 4. *Bull.* 1867 p. 228.

[3] Paus. 5, 19, 5 πεποίηται δὲ καὶ Κασσάνδραν ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνᾶς ἕλκων· ἐπ' αὐτῷ δὲ καὶ ἐπίγραμμά ἐστιν·

Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθηναίας Λοκρὸς ἕλκει.

[4] Paus. 10, 26, 3.

[5] L'esempio migliore c'è dato dall'anfora berlinese n. 1648 (Gerhard *etrusk. u. kamp. Vasenb.* tav. 22. Overbeck tav. 26, 16).

[6] Questa è anche l'opinione di Benndorf *Bull.* 1867 p. 229, senonchè dalla sua descrizione di una lekythos a figure nere della colle-

una versione perfettamente diversa dalla comune. Di questa io nè saprei rintracciar le fonti, nè saprei altresì formulare una congettura per ispiegar come Aiace, avendo ad avversaria la dea stessa, abbia potuto impadronirsi della sua preda. Tuttavia l'accordo di non poche rappresentazioni vascolari in questo punto essenziale è così grande che noi dobbiamo supporre per esse un esemplare comune dell' antica pittura vascolare, sia attica, sia peloponnesia. Che poi anche la versione volgare rappresentata da Arctino ben presto sia stata ritratta dall'arte figurativa, lo prova il già citato rilievo della cassa di Cipselo. Una specie di termine medio lo scorgiamo nella pittura vascolare attica a figure rosse. Il celebre vaso di Vivenzio in Napoli[7] ci mostra la statua della dea su di una semplice base, nella medesima figura che nel nostro vaso, ma ritratta di profilo e in atto di tender la lancia contro Aiace, in guisa che sembri difender Cassandra, che inginocchiata ai suoi piedi le si abbraccia intorno, contro il suo nemico[8]. Questa composizione pertanto rende sensibile l'aiuto che la donzella spera, sebbene indarno, dalla immagine della dea[9]. Tutt'altro è nel nostro vaso. L'atteggiamento della dea è bensì il medesimo, anche qui essa tien la

zione Navarra in Terranova, non apparisce chiaro, se Minerva stia su di una base o sul terreno.

[7] Millin *Vases* I, 25. *Denkmäler der alten Kunst* I, 43, 202. Overbeck tav. 25, 24. *Mus. Borb.* XIV, 41-43. Heydemann *Iliupersis* tav. 2, 1.

[8] In maniera molto simile è ritratto il *palladion* nel vaso vaticano con Elena e Menelao (*Mus. Gregor.* II, 5, 2a. Overbeck tav. 26, 12. Michaelis *Parthenon* p. 189) il quale riproduce, come è noto, due metope del Partenone, v. Michaelis l. cit.

[9] La descrizione della figura interna di una bellissima tazza a figure rosse appartenute alla collezione Campana (serie IV n. 637) non ci dà una spiegazione di questo punto; dicasi altrettanto di quella del cratere chiusino nel *Bull.* 1857 p. 164 n. 5.

lancia protesa, ma la statua essendo ritratta di faccia non si volge più minacciosa contro l'assalitore, cosicchè quell'atteggiamento non ci presenta altro che il rigido schema dell'antico idolo, ogni possibilità, anzi ogni apparenza di effettivo intervento nell'azione è scomparsa. In questo cangiamento noi dobbiam ravvisare un concetto razionalistico. Che poi tal concetto fosse in piena conformità con lo spirito dei tempi posteriori, lo possiamo inferir dal fatto che nei vasi dell'Italia inferiore di stile anche più tardo, l'immagine della dea è concepita quasi senza eccezione come statua inanimata[10]. Dove si è voluta indicare una viva partecipazione della dea, lo si è ottenuto, secondo il ripiego solito in quei vasi, col far che Atena riguardasse dall'alto la scena del delitto[11].

Ancora un altro particolare dobbiam porre in rilievo. I vasi dipinti con figure nere danno per lo più a Cassandra per veste una specie di maglia attillata straordinariamente corta da non coprirle neppur le anche, aggiungendovi o no il mantello. Può esser quella una particolar foggia di sottoveste portata sotto il chitone ne' tempi più antichi. In altri dipinti di quella classe manca questo capo di vestiario, e tutto il vestimento consiste in un mantello[12], ovvero la donzella è del tutto nuda[13]. I due vasi del più bello stile, il nostro e quel-

[10] Forse abbiamo un'eccezione nel cratere di Weimar (Meyer e Böttiger *Raub der Cassandra* tav. 2. *Archaeolog. Zeitung* 1848 tav. 13, 4. Overbeck tav. 22, 2); ma ciò non è perfettamente certo.

[11] P. es. Brit. Mus. 1383 (Hancarville III 57. *Arch. Zeit.* 1848 tav. 14, 1. Overbeck tav. 27, 3). *Arch. Intelligenz-Blatt* 1837 p. 75 s.

[12] P. es. Berlino 1643 (Gerhard *etrusk. u. kampan. Vasenbl* tav. 22. Overbeck tav. 26, 16); Mus. Brit. 556; vaso già presso Gerhard (*Arch. Zeit.* 1848 tav. 13, 1. Overbeck tav. 26, 15).

[13] Monaco n. 506. Il vaso dipinto differisce dagli altri in tutta la composizione.

di Vivenzio, danno a Cassandra soltanto il mantello, ma laddove nel secondo il mantello serve soltanto come di fondo dal quale distaccasi, con calcolato effetto il corpo nudo, nel vaso bolognese è meglio conservato il carattere della vergine sacerdotessa: il mantello copre tutta la figura, per quanto era possibile volendo a un tempo render visibile la mancanza del chitone, circostanza caratteristica per la situazione. I dipinti più tardi[11] diversificano molto rispetto al quanto di vestiario o di nudità. A ogni modo non parrebbe inutile il ricercare, se quella totale o parziale nudità che Cassandra ci mostra sin dall'arte più antica, possa aver dato occasione alla versione posteriore della leggenda, secondo la quale Aiace arse di scellerato amore per la sacerdotessa, e nel tempio stesso saziò le sue brame: contrapposto alle attrattive di Elena che scoprendo colà il seno calma lo sdegnato sposo e lo costringe a riconciliarsi.

II.

ETRA RICONOSCIUTA.

A questa scena guerriera forma vivo contrasto il pacifico avvenimento che si compiè dall'altro lato della statua di Minerva. Con ragione il Brizio vi ha riconosciuto Etra tra i suoi nepoti. Si sa che nell'antica poesia correvan due versioni diverse del fatto. Secondo la piccola Iliade di Lesche, Etra, andata a Troia insieme con Elena, come sua schiava, nella terribile notte in cui la città fu incendiata, fuggì nascostamente, e giunse a ricoverarsi negli alloggiamenti de'suoi compatrioti, dove fu riconosciuta da'figliuoli di Teseo. Demofonte ne richiese poi la liberazione ad Agamennone, il

[11] P. es. Overbeck tav. 26, 17. 27, 1-3.

quale rimise la decisione ad Elena, come a legittima padrona; costei esaudì la preghiera, e così i nepoti ridonarono alla libertà la loro ava. Questa versione fu seguita da Polignoto, porgendogli essa un eccellente mezzo per mettere in rilievo la potenza della bella Elena [15]. Secondo un altro racconto che non esito riportare all'Iliupersis di Stesicoro [16], l'avvenimento ebbe luogo prima dell'incendio della città, probabilmente in occasione della spartizione del bottino. Come a Neottolemo toccò Andromaca, così Demofonte e Acamante ottennero la loro ava che essi avevan riconosciuta. Il passo a cui dobbiamo questa notizia, non ci fa sapere chiaramente, quando e dove avvenne il riconoscimento, se dentro o fuori della città. Ma la lacuna è riempita dalle rappresentazioni figurate. Prima di ogni altra la *tabula Iliaca*, la quale ci dice espressamente che nella sua composizione segue l'Iliupersis di Stesicoro, ci mostra il

[15] Paus. 10, 25, 7. 8.

[16] Intendo il « frammento » negli estratti di Proclo, che comunemente si attribuisce all'Iliupersis di Arctino; e dice così: καὶ Ὀδυσσέως ἀποκτείναντος Ἀστυάνακτα Νεοπτόλεμος Ἀνδρομάχην γέρας λαμβάνει, καὶ τὰ λοιπὰ λάφυρα διανέμονται· Δημοφῶν δὲ καὶ Ἀκάμας Αἴθραν εὑρόντες ἄγουσι μεθ' ἑαυτῶν. ἔπειτα ἐμπρήσαντες τὴν πόλιν Πολυξένην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον. Che questo passo formi la chiusa di un estratto dal poema di Stesicoro, è stato congetturato primieramente da Tychsen (*ad Quintum Smyrn.* p. LXX), e fu quindi da me comprovato (presso Jahn *griech. Bilderchroniken* p. 95 ss.), e difeso contro alcuni dubbi sollevati (*Hermes* XIV p. 481 ss.). Non è da considerarsi come prova in contrario un passo degli *Schol. Eurip. Troad.* 31; poichè quivi, in contrapposto alla notizia di alcuni, i quali facevano che Acamante e Demofonte non avessero ottenuto del bottino altro che la loro ava Etra, per la quale specialmente essi avevan preso parte alla spedizione, vengon riportati i versi di Arctino: Θησείδῃσι δὲ δῶρα πόρε κρείων Ἀγαμέμνων Ἠδὲ Μενεσθῆϊ μεγαλήτορι ποιμένι λαῶν. Di qui non si può dedurre con sicurezza neanche che Arctino abbia parlato del ritrovamento di Etra; e se questo era il caso, noi non possiamo dir nulla intorno ai particolari.

gruppo di Etra condotta fuor del tumulto dai due guerrieri, dentro la città[17]. Quivi stesso pongono la scena quei vasi dipinti in cui si può con esattezza determinare la località. Questo punto merita una breve dichiarazione.

L'episodio di Etra ritrovata e condotta via da'suoi nepoti non può sinora ravvisarsi con sicurezza rappresentato nei vasi a figure nere. De Witte, a dir vero, ha messo fuori la congettura, secondo la quale si potrebbe riconoscere Etra menata via da'suoi nipoti, nella faccia posteriore d'un' anfora della collezione Durand, n. 412, la cui parte anteriore rappresenta la fuga di Enea; ma egli stesso non nega che potrebbesi anche ragionevolmente accettare un'interpretazione più generale. I compilatori del catalogo dei vasi del Museo britannico, dove ora si trova quell'anfora (n. 595), benchè molto cauti in ogni altra affermazione, hanno accettato l'ipotesi del De Witte come interpretazione certa; Heydemann[18] e Brizio[19] li hanno seguiti. Io credo che abbian torto, poichè vi si rappresenta soltanto una donna condotta via da un guerriero, mentre dietro la donna c'è un alro guerriero che si allontana volgendo a lei lo sguardo. La parte che i fratelli prendono all'azione è comune ad ambedue in tutti gli altri dipinti; anche il secondo segue la ritrovata ava. Qui però se ne diparte, e nè le lettere ΑΘΕ sullo scudo del primo guerriero, nè la scena anteriore del vaso tolta all'Iliupersis bastano a far comparire insignificante quella variante. Heydemann, d'accordo con Brizio, ha riportato al medesimo fatto anche un altro vaso con figure nere

[17] O. Jahn *griech. Bilderchroniken* tav. I[c], cfr. *Hermes* XIV p. 492 s.

[18] *Iliupersis* p. 21 nota 8.

[19] *Annali* 1878 p. 75 nota 2. Che Etra sia d'età avanzata, come scrive Brizio, non si trova detto nè nel *Catalogus Durand* nè nel catalogo inglese.

appartenuto alla seconda collezione Hamilton[20]. Una donna velata parla tranquillamente con un guerriero che le sta dirimpetto; dietro a questo c'è un giovane con mantello e lancia; dall' altro lato dietro la donna vedesi un secondo guerriero nell'atto di allontanarsi. La donna non è caratterizzata come vecchia, nulla mostra che essa sia riconosciuta o venga condotta via, nè i due guerrieri danno a divedere un comune interesse per l'azione; ciò posto noi non possiamo riconoscervi l'episodio di Etra, ma soltanto una scena di carattere generale.

È nella pittura vascolare a figure rosse che si comincia a rappresentar la leggenda di Etra già elaborata dalla poesia. Gli è poi naturale che l'arte attica del quinto secolo dovesse mostrar predilezione per un argomento in cui esaltavasi la pietà dei figliuoli del loro nuovo eroe nazionale verso la madre di questo in mezzo agli orrori della distruzione di Troia. Troviamo pertanto tre rappresentazioni di stile più antico che ci danno l'episodio di Etra con molta conformità in quel che è l'essenziale[21]. Quivi Etra ci apparisce come donna avanzata di età (nel vaso di Monaco i lineamenti non sono riconoscibili), del tutto vestita e appoggiata ad un lungo bastone. Essa vien condotta per mano dall'armato Demofonte il quale a lei volge con interesse lo sguardo. La ristrettezza dello spazio nell'interno della tazza non lasciò posto che per uno dei due fratelli; negli altri

[20] Tischbein *Collection of Engravings* I, 29. Il vaso proviene da Acquapendente; la parte posteriore mostra scene bacchiche.

[21] Brit. Mus. 786 (*Mon. dell'Inst.* II 25, 6. Overbeck tav. 26, 14) coi nomi in scrittura arcaica; Girgenti (R. Rochette *Mon. inéd.* tav. 57A, Overbeck tav. 26, 18); Monaco 841, il dipinto interno di una tazza con contorni colorati su fondo bianco, mentre l'esterno mostra figure rosse su fondo nero.

due vasi Acamante segue l'ava, nel vaso siciliano egli è armato alla leggiera e procede con passo tranquillo, nel cratere di molto miglior fattura, appartenente al Museo britannico, egli rassomiglia nell'arnese al fratello, ma si distingue per questo particolare caratteristico che volge dietro se il capo con attenzione e cautela, mentre pronto a battaglia stringe con la destra la lancia. Quest'ultima circostanza la quale da Panofka fu giustamente posta in rilievo[22], prova a mio giudizio che essa non ha a base la narrazione di Lesche; poichè se la scena avesse luogo negli alloggiamenti dei Greci, dopo che il re o Elena ha restituito l'ava ai nepoti, non ci sarebbe bisogno nè di guardarsi cautamente attorno nè di tenersi pronto a combattere. Questo tratto accenna piuttosto alla pericolosa situazione in cui si trovavano nel mezzo della città conquistata, come nella *tabula Iliaca*; con questo veniamo a dire che il pittore del vaso si è ispirato alla versione poetizzata da Stesicoro. Ciò sarebbe molto più chiaro, se nei vasi in quistione la nostra scena fosse completata da altre scene di una Iliupersis. Ma purtroppo non sappiamo, se il vaso di Girgenti contenga altre rappresentazioni e di che specie; e gli altri due vasi ci danno insieme con quella scena altre che non hanno nulla a fare con Troia. Senonchè si potrebbe forse trovare un modo di supplire a questo difetto. Ho altra volta messo fuori l'ipotesi che su di una metopa del Partenone sia rappresentata la nostra scena[23]. Alle metope del fianco settentrionale (XXIV. XXV) rappresentanti l'incontro di Menelao con Elena, che han lasciato visibili traccie nella pittura vascolare attica[24], segue una metopa

[22] *Annali* 1835 pag. 242.

[23] *Parthenon* p. 140: tav. 4 n. XXVII.

[24] V. sopra nota 8. Brizio non si è ricordato di questo fatto *Ann.* 1878 p. 71.

(XXVII) indubitatamente relativa all'Iliupersis, nei cui avanzi si può senza alcuno sforzo ravvisare una donna menata via da un uomo. La direzione in cui essa protende il braccio sinistro, fa credere che essa fu condotta per mano dall'uomo; e ciò è conforme al modo come si trova effigiata Etra nelle figure vascolari, le quali le danno puranche quel passo frettoloso. Tranne che il mantello, non si può riconoscere, se l'uomo avesse altre vesti; d'arme non c'è indizio; ma lo stato di conservazione di tutta la metopa è infelicissimo. Chiunque si ricordi la relativa illustrazione del Brizio [25], si persuaderà quanto la vicinanza di questa scena con quella d'Elena sia favorevole all'ipotesi d'interpretarla per Etra. Se non vi si vede che un solo nepote, se ne deve, qui come nella tazza di Monaco, accagionare la ristrettezza dello spazio disponibile; anche Polignoto si contentò di un fratello posto accanto all'ava, mentre l'altro fu impiegato in altro modo [26], e in realtà per l'espressione del fatto basta perfettamente un solo. Che poi quella metopa rappresenti la scena come avvenuta dentro le mura della città, non nel campo dei Greci, è cosa che non ha bisogno di prove. Sarebbe certamente desiderabile un'ispezione dell'originale che trovasi tuttora nel tempio; a ogni modo la mia congettura non mi par destituita di qualche verosimiglianza.

Alle stesse conclusioni darebbe luogo la tazza di Brigo [27], se Heydemann [28] avesse ragione nel riconoscere Acamante ed Etra nel gruppo designato coi nomi di

[25] *Annali* 1878 p. 74 s. Voglio soltanto brevemente accennare che il rilievo addotto dal Brizio (*Bull. arch. nap.* V tav. 1, 1) non appartiene qui; la supposta Etra è, come mi son persuaso vedendo l'originale, un uomo, v. Michaelis *Anc. Marbles in Great Britain*. Richmond n. 8 (*Arch. Zeitung* 1874 p. 59 n. 5).

[26] Pausan. 10, 25, 7. 26, 2.

[27] Heydemann *Iliupersis* tav. 1. Conze *Uebungsblätter* VIII, 4.

[28] P. 17 ss.

Acamante e Polissena. Ma io non posso fare a meno di accettar le osservazioni contrarie di Brunn [29], il quale nella giovinezza e nel ricco abbigliamento della donna, nello sguardo volto all'innanzi del fiero guerriero, ravvisa altrettanti argomenti contro quella interpretazione. O si può ammettere che il nome non di Polissena, ma di Acamante sia caduto involontariamente dal pennello del pittore ateniese in cambio d'un altro, ovvero, seguendo la sottile analisi del Brunn, s'hanno a ritener per falsi ambedue i nomi, e ravvisare in quella coppia Menelao ed Elena; in ogni caso la scena di quella tazza non fa per lo scopo nostro. Il contrario è a dirsi del vaso di Vivenzio, senonchè vi rincontriamo rappresentato un momento dell'azione essenzialmente diverso. Quivi Etra, che nell'originale mostra visibili tracce dell'età [30], siede su di una pietra; un guerriero barbato si volge rapidamente verso di lei e la prende pel braccio, evidentemente col benevolo intendimento di alleggerirle la fatica dell'alzarsi; il secondo guerriero più giovane sporge parimenti la destra verso di lei, ma già si volge come per partire, al che pare che egli inviti anche la donna. Non è adunque il momento del menar via che qui vediamo espresso, ma l'immediatamente precedente, quello cioè che segue al riconoscimento. Così è che, conforme allo stadio più progredito della pittura vascolare, scorgiamo subentrato al racconto puramente epico del fatto, che è la maniera propria dei vasi più antichi, un concetto più psicologico. Ciò si verifica anche più perfettamente ne' due vasi bolognesi.

[29] *Troische Miscellen* II (*Sitzungsberichte der bayr. Akademie* 1868 I, 2) p. 90 ss.

[30] V. Benndorf presso Brunn p. 91. Heydemann *Vasens. des Museo nazion. zu Neapel* p. 300.

L'anfora illustrata dal Brizio[31] ci mostra Etra, dalla chioma canuta, in atto di spiegare a' due guerrieri ritti innanzi a lei, chi ella sia; l'un d'essi segue il suo discorso con la più ferma attenzione, e la guarda fisso, l'altro le si avvicina con non dubbia espressione di vivo interesse. Qui adunque abbiamo raffigurato l'ἀνευρεῖν nel momento della maggior aspettazione. È di poco posteriore l'azione rappresentata nella nuova anfora. L'un dei giovani[32] vestito di chitone e clamide, armato d'elmo e lancia, ha preso amichevolmente per la mano la vecchia per condurla via. Costei, riconoscibile dai capelli canuti e dal bastone, alza lo sguardo riconoscente verso di lui. Il giovine volgesi a dietro riguardando il fratello, il quale (vestito ugualmente salvo che invece dell'elmo a gran criniera porta un semplice casco) sporge il braccio destro. Il significato speciale di questo gesto non mi riesce del tutto chiaro; forse, come suppone il Brizio, accompagna con esso il discorso; a ogni modo serve a porre il secondo giovane in più stretto legame col gruppo principale, di quel che non apparisce nelle rappresentazioni più antiche. L'unione della scena di Etra con le altre dell'Iliupersis nei due vasi bolognesi accenna di nuovo a Stesicoro, la cui narrazione perciò riman provata come fonte, sia diretta sia indiretta, di tutti quanti i vasi, in modo che i due momenti indicati da Proclo, dell'εὑρόντες o ἀνευρόντες e dell'ἄγουσι μεθ' ἑαυτῶν, son venuti ad aver ciascuno una rappresentazione separata. Considerando ora che negli estratti questo avvenimento è collocato tra la divisione del bottino e l'incendio della città, e che d'altra parte i

[31] *Mon. dell' Inst.* X, 54.

[32] Battezzarlo per Demofonte fondandosi sulla pittura di Polignoto e sul vaso dipinto del museo britannico, mi pare asserzione poco fondata e non necessaria.

nostri vasi lo collocano fra le scene dentro la città, io credo doverne inferire o che il racconto di Etra fu episodio per così dire arretrato presso Stesicoro, o che nella sua poesia la divisione del bottino aveva luogo dentro la città. Son condotto a risolvermi per quest'ultima ipotesi osservando che il riconoscimento di Etra avvien dentro le mura nella *tabula Iliaca* di Teodoro, nella quale non iscorgesi rappresentata nè divisione del bottino, nè incendio della città, ma soltanto le donne prigioniere intorno al sepolcro di Ettore fan simmetrico riscontro al sacrifizio di Polissena; nè, senza esservi stretto da motivo valevole, posso ammettere che Teodoro siasi allontanato dalla sua fonte [33].

III.

PRIAMO ED ASTIANATTE.

Mentre il pittore del nostro vaso nelle due rappresentazioni sinora considerate si emancipa dalla foggia più antica di composizione, e muovesi per la via più libera dell' arte più recente, nella rappresentazione della morte di Priamo, la quale riempie completamente l'altro lato dell' anfora, troviamo mantenuta un' antica e tradizionale durezza di motivo. Nei vasi a figure nere [34], della morte di Priamo abbiamo due versioni. All' una e all'altra è comune il particolare di Priamo rifuggitosi sopra l'altare di Giove ἑρκεῖος; ma sopra un gruppo di vasi [35] Priamo solo è minacciato od ucciso da Neotto-

[33] Con questo rimane un po' modificata l'opinione da me espressa nell' *Hermes* XIV p. 492 s. a proposito d'un' osservazione del Robert (*Bull.* 1874 p. 224).

[34] Overbeck p. 621 ss. Heydemann *Iliupersis* p. 14 nota 3.

[35] Gerhard *A. V. B.* 213 (Overbeck tav. 25, 22); Brit. Mus. 522; Würzburg n. 137; 330 (*Bull.* 1865 p. 52); *Bull.* 1866 p. 234; 1869 p. 28; *Archaeol. Anz.* 1853 p. 401 n. 1.

lemo con la lancia o la spada, alla quale scena talora assistono uno o più personaggi secondarii, talora nessuno[36]; nell'altro gruppo[37], il destino di Priamo è legato strettamente con quello di suo nepote Astianatte. Quivi Priamo è fuggito sopra l'altare, e il crudele figlio di Achille, dinanzi a lui, afferrato il fanciullo per un piede, sta in atto di scagliarlo. I più antichi interpreti[37] credevan di doversi ravvisar due avvenimenti riuniti soltanto esteriormente, ricordando i versi di Lesche, secondo i quali Neottolemo strappò Astianatte dal seno della nutrice, e ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου. Ma questa interpretazione evidentemente non è giusta: senza dubbio, Overbeck l'ha riconosciuto, il vincitore scaglia il fanciullo contro il vecchio, per abbattere entrambi: motivo improntato d'orribile atrocità ma straordinariamente vivace, che secondo ogni probabilità[38] non è tolto dalla poesia, ma fu ritrovato da qualche artista, bramoso d'effetto, che si valse di quel ποδὸς τεταγὼν di Lesche. Per lo meno questa combinazione non si trovava nè in Lesche nè in Stesicoro[39], e, a quel che pare, neppure in Arctino. Infatti, se nell'estratto di Arctino presso Proclo si legge Νεοπτόλεμος ἀποκτείνει Πρίαμον ἐπὶ τὸν τοῦ

[36] Gerhard *Etrusk. u. kampan. Vasenb.* 21 (Overbeck tav. 26, 1); Gerhard *A. V. B.* 214 (Overbeck tav. 25, 23); Brit. Mus. 607; *Bull.* 1840 p. 125 (molto somigliante al precedente); de Witte *descr. de vases peints*, 1837, n. 149.

[37] P. es. Gerhard *Fernerer Zuwachs* p. 32 n. 1748. *Auserl. Vasenb.* III p. 217.

[38] Questa è anche l'opinione di Heydemann, *Iliupersis* p. 15.

[39] Presso Lesche Priamo cadeva non sull'altare, ma presso la porta del palazzo (Paus. 10, 27, 2) ed Astianatte era scagliato dalla torre. Presso Stesicoro non è Neottolemo ma Ulisse quegli che uccide Astianatte (Proclo, cfr. il sarcofago in Woburn-Abbey, *Arch. Zeit.* 1874 p. 70, n. 219), Neottolemo per contro Priamo (Jahn *Bilderchroniken* p. 38, cfr. *Hermes* XIV p. 495 nota), sull'altare, come si rileva dalla *tabula Iliaca*.

Διὸς τοῦ Ἑρκείου βωμὸν καταφυγόντα, potrebbesi forse supporre che l'epitomatore in un estratto sì breve, avesse trascurato di menzionare Astianatte, ma ciò è poco verosimile, trattandosi d'una particolarità così straordinaria e caratteristica come quella che il nipote abbia servito d'arme per ammazzar l'avo. Ora l'artista che per primo eseguì l'accennata rappresentazione, sia che attingesse ad una sorgente poetica, sia che abbia seguito la sua fantasia, ad ogni modo ha messo fuori un concetto che malgrado la sua rozza crudeltà trovò ammiratori anche in tempi più tardi. Innanzi tutto Brigo [40] l'ha riprodotto nella sua tazza ed eseguito in maniera più grandiosa. Ripetuta è ancora tale composizione sul collo d'un'idria con figure rosse [41]. Il terzo esempio ce lo dà il nostro vaso bolognese, laddove il pittore del vaso di Vivenzio, senza rinunziare a mettere in relazione tra loro l'avo e il nepote, ha tuttavia mitigato l'orrore della scena [42]: il cadavere del fanciullo coperto di ferite giace nel seno del vecchio, mentre Neottolemo brandisce contro questi la pesante spada.

Il nostro vaso ci mostra Priamo di faccia, seduto sull'altare. Il lungo chitone punteggiato, il mantello e il lungo scettro servono ad indicar la maestà reggia, come la capigliatura più chiara accenna alla dignità della vecchiezza, ma l'una e l'altra fan tanto poco effetto sull'animo del vincitore, quanto la destra invano sollevata in atto supplice; l'espressione del volto a ca-

[40] Heydemann *Iliupersis* tav. 1. Conze *Uebungsblätter* VIII, 4.

[41] Berlino n. 1748.

[42] Un simile sentimento ha indotto l'autore di un piccolo vaso siciliano a cangiare la composizione in questo che, ridottala più semplice e non tenendo conto di Astianatte, rappresentò non la uccisione di Priamo, ma la sua fuga all'altare e l'inseguimento da parte di Neottolemo (*Bull.* 1845 p. 35).

gione d'una rottura nell'argilla disgraziatamente non è più riconoscibile. Neottolemo, in completa armatura, è una figura imponente ed aitante. Con passo frettoloso si avanza e colla sinistra, benchè aggravata da un grande scudo, afferra la chioma del vecchio che solleva con moto convulso il ginocchio sinistro. A un tempo stesso il figlio di Achille brandisce colla destra il fanciullo, effigiato di età relativamente tenera. La scena non ha punto la violenza che si ravvisa nella tazza di Brigo, essa è più tranquilla e ordinata, ma appunto da ciò la contradizione tra l'atrocità del soggetto e il sentir più moderno dell'artista risulta più chiara qui che là, dove Brigo si è immedesimato nel sentire del suo più antico esemplare. Di là da Neottolemo vedesi una giovanetta che fuggendo volge uno sguardo spaventato verso la truce scena. La piccolezza sproporzionata di questa figura è motivata dal posto; se fosse stata più grande, sarebbe stata in parte coperta dal corpo di Astianatte, in parte essa avrebbe coperto il guerriero all'estremità sinistra, e la composizione ne sarebbe riuscita oscura e confusa. Essa è vestita di chitone dorico, un nastro le cinge i capelli che cadono sul collo in lunghe anella; tien nella destra una tazza profonda, nella sinistra un sacco. Non può essere, come si è pur voluto interpretare, che essa poco innanzi avesse versato a bere a Priamo [43]; a ciò non si adatta tutta la situazione nè in mano alla giovinetta il sacco o l'otre in cambio di una brocca. Piuttosto è da riconoscersi nella giovinetta una fuggitiva che cerca salvar dalla distruzione della città qual-

[43] *Bull.* 1879 p. 215. Anche la spiegazione quivi data della pittura interna della tazza di Brigo sembra poco felice, e difficilmente più fondata che l'interpretazione per mezzo di Peleo tentata dall'Heydemann con ragioni poco persuasive.

che parte del suo avere; il sacco non contien vino, ma qualsiasi robe. Così la donzella serve ad esprimer gli orrori della città presa d'assalto, e insieme a contrapposto colla distruzione della famiglia reale, press'a poco come nella parte anteriore del vaso, la scena di Etra fa riscontro a quella di Cassandra, o come nel vaso di Vivenzio il riconoscimento d'Etra e la fuga d'Enea son frapposti alle scene atroci.

Meno chiara è la parte dei due guerrieri in completa armatura che incorniciano la scena principale. Ambedue vibrano la lancia; ma non sembrando che la lancia del guerriero a destra sia diretta contro Neottolemo, rimane a supporsi che i due guerrieri combattino l'un contro l'altro. In questo caso è a dirsi che quel loro combattimento attraverso la scena interposta è azione poco felicemente ordinata; vedesi in questo che si è avuto più riguardo a chiuder simmetricamente la composizione [44] che a mettere in evidenza gli episodii della notturna espugnazione mediante una coppia di guerrieri combattenti. Forse a questo avrà anche influito il numeroso accompagnamento di donne, vecchi e guerrieri di cui ne' vasi più antichi si suol fornir la nostra scena.

IV.

SCENE DI CENTAURI.

Le rappresentazioni dipinte nelle due faccie della pancia non sono unite insieme e condotte in giro attorno al vaso, come il soggetto avrebbe permesso, ma separata l'una dall'altra per via d'un ornato semplice ma

[44] Molto più convenzionale è quel modo di chiudere la composizione con due quadrighe che noi vediamo nell'idria Feoli in Würzburg n. 137.

grande di viticci e di palmette sotto a ciascun dei due manichi. Questo appunto è il posto che, da principio a fine durante tutto lo sviluppo della pittura vascolare, è stato scelto di preferenza per introdurvi siffatto ornamento. Non meno marcato rincontrasi l'ornato a palmette nell'orlo superiore del vaso, mentre il collo ha offerto spazio per una nuova decorazione a figure. In ciascun dei due lati scorgiamo dei Centauri, ma dipinti in guisa che ad una scena pacifica faccia riscontro una di combattimento. Sopra la rappresentazione di Etra e di Cassandra è dipinta la nota avventura di Ercole e di Folo, un degli argomenti prediletti dalla pittura vascolare a figure nere, la quale ha fissato i singoli momenti del fatto quali erano stati prima elaborati dalla poesia [45]: l'accoglienza fatta dal Centauro all'eroe, l'apertura del doglio, l'attingere della fragrante bevanda degli dei, il banchetto dei due a cui si recano gli altri Centauri, e da ultimo il combattimento tra Ercole e i Centauri. La pittura vascolare a figure rosse non ha trattato questo soggetto che di rado. In due vasi a figure nere e in un così detto stamnos a figure rosse [46] v'è Ercole che attinge esso stesso al vaso, attornato dai Centauri meravigliati. Tre altri vasi con figure nere [47] mostrano Ercole e Folo sdraiati l'uno accanto all'altro, mentre s'allietano con vino e conversazione; nel rovescio d'uno dei vasi s'avanzano due Centauri. Queste scene nel nostro sono unite. Il mezzo è occupato dal doglio colossale, che secondo il costume conosciuto è infisso per metà nella

[45] Gerhard *Archaeol. Zeitung* 1865 p. 81 e ss. ne dà un catalogo; cfr. *Bull.* 1865 p. 125; 1866 p. 229. 234; 1869 p. 172.

[46] Gerhard *A. V. B.* II, 119, 5; Monaco 485; Stackelberg *Gräber der Hellenen* tav. 41.

[47] *Archaeol. Zeitung* 1865 tav. 201,1; *Bull.* 1869 p. 172; Monaco n. 691.

terra. Il coperchio già n' è stato tolto, e da destra vedesi Folo occupato ad attinger con un boccale il dono di Bacco. Dirimpetto sta Ercole, vestito al solito di chitone e pelle; appoggiandosi ad una massiccia clava si china molto innanzi per isporgere all'ospite il grande skyphos di cui non rimane che un frammento, e riaverlo pieno di nuovo. Forse il suo atteggiamento vuole indicare che non è quello il primo bicchiere ch' egli tracanna; i poeti almeno avevano colto con piacere anche questa occasione per mostrarci la sete potente dell'eroe. Stesicoro narrava di lui nella Geryonis [48]:

σκύπφειον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον
πῖνεν ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας,

e Paniasside diceva nella sua Heracleia [49] a proposito del vecchio vino:

τοῦ κεράσας κρητῆρα μέγαν χρυσοῖο φαεινὸν
σκύπφους αἰνύμενος θαμέας πότον ἡδὺν ἔπινεν.

Adescati dalla fragranza sopraggiungono gli altri Centauri, anch'essi come Folo aventi nel braccio dei pini, albero di cui la Foloe è ricca oggidì come nei tempi antichi; l'uno d'essi ha inoltre una pelle gettata sopra il braccio. I due bevitori finora non si lascian disturbare per l'arrivo degli altri, ma le braccia sollevate dai Centauri già danno indizio della loro ghiottornia, dalla quale tra poco saranno condotti al fatale combattimento contro Ercole [50].

[48] Ateneo 11, 99 p. 499 B. E. Stesicoro fr. 7 Bergk.

[49] Ateneo 11, 99 p. 498 D. Paniasside fr. 4 Kinkel.

[50] Apollodoro 2, 5, 4. Diodoro 4, 12. Cfr. Pausan. 3, 18, 10, dove tra i rilievi del trono d'Amicle è menzionata altresì ἡ παρὰ Φόλῳ τῶν Κενταύρων μάχη.

Ora vedendo noi rappresentato sull'una delle faccie del collo un combattimento di Centauri, ci aspettiamo di ritrovarvi appunto quello avvenuto nella Foloe. Ma in questo Ercole combatte sempre da solo, al più accompagnato dalla sua protettrice Minerva; qui per contro Ercole manca e in sua vece vi son tre guerrieri che combattono con varia vicenda contro altrettanti Centauri. Non è difficile riconoscere Teseo, Piritoo e Ceneo, i tre eroi principali del famosissimo combattimento tra i Lapiti e i Centauri in Tessaglia, combattimento occasionato anche esso dal vino e dalla prepotenza degli ubbriachi. Anche le armi dei Centauri sono ne' due casi le medesime, vale a dire i pini e gli abeti della foresta. I guerrieri però che loro stanno a fronte, non combattono, come Ercole, con arco e freccie, ma con spada e scudo, all'usanza dei guerrieri greci. I due opliti in completa armatura sono i Lapiti, a sinistra Ceneo, perfettamente accertato perchè già quasi scomparso per metà sotterra, a destra Piritoo in procinto di dar colla lancia il colpo di grazia al suo antagonista già caduto. Così vittoria e sconfitta sono egualmente ripartite in questi due gruppi; nel mezzo Teseo, non completamente armato, ma soltanto con petaso in capo, scudo e spada, combatte contro il suo avversario tuttora vigoroso il quale vibra contro di lui un albero. Il combattimento è ancora indeciso e tuttavia non dubitiamo del successo finale dell'eroe attico. Gli è però sempre degna d'osservazione l'abilità con cui il pittore ha saputo destare e mantenere l'interesse: l'indice della bilancia sta ancora diritto o appena sensibilmente pende dalla parte dei Greci.

V.

OSSERVAZIONI STILISTICHE ED ISTORICHE.

Brizio ha già accennato al fatto che la nostra anfora *B* per forma, grandezza, stile e soggetto fa riscontro al vaso bolognese da lui pubblicato *A*. Quest'ultimo fu trovato al sud della città, innanzi la porta Castiglione, il nostro all'ovest innanzi la porta Sant'Isaia, nel podere San Polo. *A* è alto 0,75, *B* 0,72 ed inclusovi il manico 0,81 [51]. Ambedue i vasi ci presentano quasi esattamente la stessa forma tettonica e la stessa disposizione della decorazione figurata ed ornamentale. Faccio particolarmente notar due singolarità: in primo luogo la forma dei manichi a volute, larghi e spianati da ambedue i lati, senza maschere o altro speciale ornato nelle volute, riuniti al disotto colla pancia del vaso mediante una specie di nastro oppure di ansa comune e arrotondata, senza le solite teste di cigno, che sogliono esser l'ornato prediletto di questo luogo; in secondo luogo la divisione del collo in due fasce molto poco concave sovrapposte l'una all'altra, delle quali la superiore (una specie di fregio) sporge un poco sopra la inferiore (il collo propriamente detto; il « fregio » è dipinto intorno intorno ad ornati, il « collo » a figure. Questa foggia [52], per quanto mi è dato a rilevar da pubblicazioni e da cataloghi di vasi, è tutt'altro che frequente, anzi io non saprei citarne che un solo esempio del tutto corrispondente, quello del celebre vaso delle Amazzoni di Ruvo

[51] *A* pare un poco più panciuto, *B* un po' più svelto; a ogni modo, la differenza è insignificante.

[52] Cfr. Brunn presso Lau *die griech. Vasen* p. 34 nella spiegazione della tav. XXXII, 2.

nel museo di Napoli[53], il quale s'accorda poi coi bolognesi anche nell'altezza di 0,81 incluso il manico. Tre vasi della collezione di Monaco[54], provenienti tutti dall'antica collezione della contessa Lipona, e perciò trovati senza dubbio tutti nella Italia inferiore, ci mostrano la medesima configurazione tettonica, ma un sistema di decorazione alquanto diverso: la pancia è senza ornamento, il « collo » con rappresentazioni a figure, il « fregio » in due vasi (n. 530. 542) è adorno di palmette, nel terzo (n. 538) di un'altra zona di figure. Nel n. 542 fregio e collo son dipinti in rosso su fondo nero, ne' due altri vasi tutta la pittura è nera su fondo rosso, mentre la pancia è nera. Secondo ogni apparenza questi vasi più semplici appartengono ad un tempo un poco anteriore a quello dei vasi adorni con più ricchezza ed artifizio.

Già lo Schulz[55] ha osservato che questa forma « non è propria nè dell'Etruria nè di altri luoghi dell'Italia inferiore, Sicilia e Grecia, s'incontra soltanto in Ruvo e in generale nell'Apulia in diversi stadii di sviluppo, perfino in vasellame d'argilla non dipinto, come anche in vasi di bronzo ». Ora questa forma vien fuori anche in Bologna in due esimii esemplari. Naturalmente sorge la questione della relazione che possa correre tra i due luoghi di ritrovamento, non essendo ammissibile l'attribuire al caso siffatta completa concordanza in un sistema d'ornamento così straordinario. Niuno vorrà pensar che sia Bologna il luogo di fabbrica anche dei vasi tro-

[53] N. 2421 Heydemann. Schulz *die Amazonen-Vase von Ruvo* tav. 1.

[54] N. 530 (Lau *griech. Vasen* tav. 32, 2); 538; 542. I dati dei cataloghi per lo più non sono tanto esatti da poter attribuir ciascun vaso all'una o all'altra classe, senza vederli. Cfr. Napoli n. 1762. 1917. 2482. 3237. 3251. Santangelo 31. 638. Pietroburgo n. 1290, e v. sotto nota 56.

[55] L. c. p. 15.

vati a Ruvo. Son dunque i vasi importati dall' Apulia in Bologna? Ovvero gli uni e gli altri hanno un'origine comune da qualsiasi altro luogo? Prima che io tenti di rispondere a queste domande, aggiungerò alcune osservazioni sulla specie di anfore a volute più somigliante alla nostra [56]. Questi vasi hanno esattamente lo stesso manico, ma diversificano nella membratura del collo, giacchè di sopra al « fregio » sporge una modanatura relativamente alta e molto arrotondata, dal contorno d'un *kymation*, ed unisce il fregio con lo stretto orlo superiore dell'anfora. Per quanto meschina possa sembrar questa differenza, l'effetto n'è tuttavia ben diverso. La forma senza *kymation* è certamente più robusta e meglio corrispondente alla maniera più antica, che non la disposizione più ricca e molle della seconda classe. Altrettanto avviene rispetto al piede del vaso. Questo nella prima classe si compone di un robusto toro sopra al quale una gola rovescia non meno risentita forma il passaggio al ventre dell'anfora, nella seconda per contro esso si compone di una parte abbastanza alta in forma di campana che in basso allargasi in un basso toro, in alto poi è separata dal ventre del vaso per un speciale listello rotondo. La sagoma più elegante del

[56] Possono servir come esempi il vaso di Pronomo Napoli n. 3240 (*Mon. dell' Inst.* III, 31); il vaso del museo Jatta n. 1088 (*Bull. napol.* n. s. I tav. 7, 1) non ancora sufficientemente interpretato; il vaso di Talo Jatta n. 1501 (*Bull. napol.* III tav. 2); il vaso delle Amazzoni Jatta n. 1096 (*Bull. napol.* n. s. II tav. 4); il vaso di Bellerofonte Jatta n. 1499 (*Mon. dell' Inst.* IV, 21). Probabilmente appartiene a questa specie il vaso di Bellerofonte Jatta n. 1098 (*Mon. dell' Inst.* VIII, 42), ed anche parecchie altre delle anfore citate nella nota 54. Tutti gli esemplari certi provengono da Ruvo. Il « collo » è in esse del tutto nero, o porta un leggero ornato a fogliami (vaso di Pronomo e delle Amazzoni); il « fregio » mostra le solite palmette salienti, ed il *kymation* il suo conveniente ornato a fogliami (qualche diversità nel vaso delle Amazzoni e di Bellerofonte).

collo e del piede sta in un certo contraposto con la forma antiquata e angolosa del manico. Questa antitesi è appianata in una terza classe, nella quale oltre alla configurazione più recente del collo e del piede ci si presenta per lo più una più ricca foggia di manico più leggermente arrotondato. A questa classe appartengono per la massima parte le splendide anfore pugliesi, e specialmente i più tra i così detti vasi a mascheroni e con teste di cigno all'estremità inferiori dei manichi. A tal carattere tettonico più tardo corrisponde ancora il carattere pittorico della decorazione figurata molto più ricca di colori.

Schulz [57] ha posto il vaso delle Amazzoni al principio della fabbricazione ruvese. Tale asserzione vuole esser limitata per due rispetti, inquantochè una gran quantità di vasi più antichi è stata certamente ritrovata in Ruvo, e d'altra parte non è fuor di dubbio, se il vaso in questione sia stato o no fabbricato in Ruvo. Io per me da molto tempo son di opinione che in esso e in altri vasi somiglianti sia da ravvisarsi un anello di congiunzione tra l'industria dei vasi attica e apula. La massa di gran lunga maggiore di vasi ruvesi provenienti senza alcun dubbio da industria locale non ci deve far perder di vista le meno numerose traccie accennanti ad una più antica relazione con l'Attica, quantunque il riconoscerla ci riesca più difficile pel fatto del non essere stato pubblicato nulla o quasi nulla di questi vasi più antichi trovati in Ruvo. Dalle notizie raccolte dallo Jahn [58] risulta che due anfore panatenaiche con la nota iscrizione sono state ritrovate in Ruvo [59], ed oltre a ciò un certo numero

[57] L. cit. p. 15.
[58] *Vasensammlung in München* introd. p. XL s.
[59] Napoli n. 2764. Santangelo n. 698.

di vasi a figure nere i quali pel loro soggetto corrispondono perfettamente ai vasi attici di questa specie, e in parte son lodati pel loro stile [60]. Una tazza con fini disegni a contorno su fondo bianco e con l'iscrizione Ἀλκιβιάδης καλός, in caratteri preeuclidei [61], porta manifestamente l'impronta attica. Lo stesso par che sia di una serie di vasi a figure rosse di forme semplici e di disegno severo. Ma anche tra i grandi vasi di lusso alcuni sono certamente di provenienza attica. Vorremmo, a mo'd'esempio, dubitare che un vaso il quale per soggetto, disegno e carattere epigrafico ci mostra un aspetto così particolarmente attico, come il vaso di Pronomo [62], non provenga dall'Attica? Anzi anche per rispetto all'idria di Midia [63], d'epoca certamente posteriore e stilisticamente più affine ai vasi d'Apulia, mi riesce difficile di riconoscere o un caso o un capriccio dell'artefice ruvese nel fatto dell'avere attribuito a dei giovani qualsiasi i nomi di eponimi attici (Ἱπποθόων, Ἀντίοχος, Οἰνεύς, Δημοφῶν). Il vaso di Pronomo però appartiene già alla seconda classe delle anfore a volute, il vaso delle Amazzoni invece alla prima e più semplice. Nelle rappresentazioni che

[60] Qui appartengono forse anche le su menzionate anfore di Monaco n. 530 e 538, nelle quali io non so trovare alcun appiglio per riconoscervi col Brunn un'affettazione della tecnica a figure nere.

[61] Jatta n. 1539. *Bull. napol.* III p. 115.

[62] Napoli n. 3240. *Mon. dell'Inst.* III, 31. Wieseler *Denkm. des Bühnenwesens* tav. 6, 1.

[63] Mus. Brit. n. 1264. Gerhard *akad. Abhandl.* tav. 14. Conze *Uebungsbl.* IV tav. 2. Io ritengo anzi per possibile che anche il vaso di Talo sia d'origine attica. L'uso di colore bianco e giallo, qui rimasto limitato al gigante di bronzo, piacque e fu poi imitato e sviluppato dall'arte apula. Sappiamo egualmente che i pittori vascolari attici solevano collegare insieme figure rosse e figure a rilievo dipinte (*Compte-Rendu* 1866 tav. 4. 1872 tav. 1), e l'uso del colore bianco non è estraneo ai vasi attici dello stile più fino.

ne adornano il collo, difficilmente potrebbe alcuno rilevare il menomo tratto che pel soggetto o per lo stile si discosti dai vasi attici. Diversa sarebbe l'impressione che al primo sguardo si ritrae dalla rappresentazione principale. Le proporzioni soverchiamente allungate, e la ricca ornamentazione delle vesti non corrispondono allo stile dei migliori vasi ateniesi. Corrispondono però a quello di un periodo alquanto posteriore. Quanto alle proporzioni allungate, nelle quali ci par di ravvisare l'influenza di un Lisippo, si confronti soltanto una gran quantità di vasi trovati nella Russia meridionale, importativi certamente dall'Attica, i quali sono stati pubblicati nei *Comptes-Rendus* di Pietroburgo. Questi vasi ci mostrano per lo appunto la tendenza della pittura vascolare attica più recente ad una ornamentazione più ricca e ad un disegno più trascurato e a grandi tratti, insomma ad una maniera più pittorica nella quale si cercava di trarre maggior partito dagli scarsi mezzi della tecnica bicolore; ed è questa maniera che la pittura vascolare apula si appropriò e sviluppò a modo suo. Fra quelle opere attiche che più colpirono i pittori apuli e loro devono aver servito di modello, io conto anche il vaso delle Amazzoni.

In questo mio modo di vedere son confermato ora dalle anfore bolognesi. Che non possano separarsi dal ruvese vaso delle Amazzoni, n'è prova, oltre la già menzionata uguaglianza di grandezza e di forma [64], anche tutto lo stile.

[64] Ed anche d'ornamentazione. La striscia di palmette nel «fregio» di tutti e tre i vasi è diversa soltanto negli accessorii, il meandro sull'orlo e le foglie scanalate sopra alla pancia sono uguali dappertutto. La striscia posta sotto al quadro principale contiene in *A* parimenti soltanto un meandro, in *B* e *C* (il vaso di Ruvo) palmette oblique, volte a sinistra in *B*, a destra in *C*. L'ornato delle parti dei manichi consiste in *B* di spirali continue con piccole foglie d'edera (le spirali

Schulz già fece osservare nell'anfora ruvese (*C*) la diversità nella proporzione delle figure, tozze quelle del collo, allungate quelle della pancia, e a questo proposito citò anche altri esempi [65]. Or bene Brizio [66] ha rilevato questa particolarità in *A*, ed essa rinviensi anche nella nostra anfora *B*. Ma questo stesso frequente apparire della medesima differenza deve dissuaderci dal cercarne la causa, insieme con Brizio, o in tutto o per la maggior parte nell'uso eclettico di esemplari di stile diverso, e concluderne che vi sia da ravvisare un periodo della pittura relativamente tardo, un sintomo della decadenza dell'arte. I pittori delle nostre tre anfore non erano punto tali guastamestieri da non saper dare una medesima impronta stilistica a modelli di diverse epoche, quando questa fosse stata la loro intenzione. Con molto miglior fondamento lo Schulz (l. cit.) aveva dedotto la diversità delle proporzioni dalla diversità delle superfici offerte alla pittura: la striscia lunga e bassa del collo e lo spazio relativamente alto ma stretto della pancia indussero a quel cangiamento di proporzioni, onde riempir convenientemente lo spazio. Anche quella miscela di stili entro ciascuna rappresentazione non è tanta come l'illustratore di *A* vorrebbe far sembrare. Fra le figure del collo io non potrei ammettere in nessuno dei vasi alcuna notevole differenza di stile. Nelle figure principali però le reminiscenze alle pieghe formate a zigzag son così meschine che a fatica ci riesce sco-

ricordano i modelli di bronzo), in *A* e in *C* d'un viticcio di edera il quale è quasi tipico per questo posto anche nelle anfore a volute della seconda classe. Tale piccola diversità nella scelta degli ornamenti pei tre vasi *A B C* parla appunto in favore dell'ipotesi d'una stessa fabbrica.

[65] P. 8 s., cfr. Millingen *Anc. Unedited Mon.* tav. 20-24.

[66] *Annali* 1879 p. 77 ss.

pirle, e del resto ci sarà sì una figura meglio riuscita che un' altra, ma fondamentali differenze di stile non mi par che vi si possano scorgere in alcun modo [67]. Piuttosto io vorrei qui richiamare l'attenzione sulla grande analogia che corre tra i due vasi bolognesi e il ruvese, sebbene quest'ultimo sia forse un poco più raffinato che quelli. Si osservi per esempio il modo onde son rese le fine pieghe svolazzanti all'indietro del chitone nelle persone che si muovono rapidamente nel rovescio di *A*, nella scena di Priamo in *B*, nella parte anteriore di *C*, e non si potrà disconoscere la unità di scuola che collega questi vasi. Molte ragioni, oltre a quelle della forma e del carattere stilistico, parlano a favore dell' età relativamente antica dei nostri vasi. Aiace il Locrese ci si presenta qui, come nel vaso di Vivenzio, barbato alla foggia antica; laddove i vasi dell'Italia inferiore ce lo mostrano soltanto imberbe. La scena di Etra e l'avventura di Folo non s'incontrano più nei vasi dell'Italia inferiore; la morte di Priamo e l'incontro di Menelao con Elena molto di rado; anzi tutta l' Iliupersis cessa di essere un argomento prediletto; soltanto il misfatto di Aiace contro Cassandra piaceva al gusto più moderno degli artisti ed amatori apuli, ma era rappresentato in un modo totalmente diverso dall'antico. Anche da ciò parmi doversi inferire che i nostri vasi, almeno per quel che riguarda l'argomento, esprimono piuttosto il termine di un'antica serie di sviluppo formatasi nell'Attica, anzichè essi entrino nella serie di soggetti prescelti dagli artisti dell'Italia meridionale.

Se nonostante le considerazioni svolte sin qui volesse alcuno sostenere che le anfore di Bologna vi

[67] Si confrontino pure le diversità di stile apparenti presso Gerhard *Auserl. Vasenb.* I, 56, o nel cosiddetto rilievo eleusinio (*Mon. dell' Inst.* VI, 45).

siano state importate piuttosto dall' Apulia che dall'Attica, parrebbe che le circostanze del ritrovamento lo contradicessero. Disgraziatamente le notizie pubblicate [68] non sono abbastanza precise per permetterci un giudizio sicuro; ma mentre nella medesima necropoli insieme con *B* sono stati trovati parecchi altri vasi di stili più antichi, pare che vi manchino completamente traccie di pittura vascolare dell' Italia inferiore. Ciò non può essere un caso; piuttosto, come una esatta investigazione dei vasi d'Adria ha messo fuor di dubbio l'importazione dall'Attica [69], così anche per la vicina Bologna saremo costretti ad ammettere lo stesso fatto. Non è pertanto questo il meno interessante risultato delle utili fatiche del sig. Arnoaldi che, oltre all' interesse destato dai soggetti e dallo stile dei nostri vasi, possiamo mediante lo studio di essi e della loro relazione colle stoviglie ruvesi, seguire sempre più la estensione di questo ramo del commercio attico.

VI.

IL CAVALLO DI LEGNO

Poche parole basteranno per accompagnare il disegno del piccolo e panciuto vaso di S. Maria di Capua (tav. d'agg. K), del quale Helbig ha già dato breve notizia [70]. Vi vediamo Minerva con elmo in capo, ma senz'altre armi, col mantello a modo dei sacrificanti e di altre persone occupate in opere di mani

[68] *Notizie degli scavi* 1879 p. 5 s. 62 s. 107 s. Sarebbe molto a desiderare che tutto quanto si mise in luce in quegli scavi fosse di nuovo esattamente investigato sotto questo rispetto.

[69] Schoene *le antichità del Museo Bocchi di Adria* p. XIII ss.

[70] *Bull.* 1879 p. 99. L'altezza e di 0,22 m. L'originale trovasi ora nel Museo di Berlino, v. *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen* I (1880) p. VII.

cinto alle anche. Una massa di argilla giace sul suolo ai suoi piedi: essa ne tiene nella mano sinistra una porzione, e con essa forma la bocca di un cavallo il quale sorge dinnanzi a lei completamente finito sino alla metà della zampa posteriore destra che manca. Tutto quello che deve raffigurare l'argilla, è rappresentato con una tecnica particolare, non mai da me incontrata in vasi di questo stile [71]. Non vi apparisce il colore rosso dell'argilla come nella figura della dea, neppure la splendida vernice; ma il fondo è tutto coperto di un sottile strato di argilla vagliata brunastra, appiccicatavi umida, la quale, asciugata che fu, vi si lasciò grezza. Le ombre sono espresse con un colore un poco più cupo. L'effetto di quest'artifizio è mirabile: non si può dubitare un istante che quel cavallo sia d'argilla. Ma tanto più strani riescono, come l'ha già osservato Helbig, gl'istrumenti appesi dietro la dea, i quali non han nulla che fare con l'arte plastica: Sono una sega ed un trapano col suo arco [72], insomma gli arnesi di un legnaiolo, quali ci saremmo aspettati trattandosi del cavallo di legno. Eppure il cavallo è d'argilla! Come si può spiegar questo fatto? E come avviene

[71] Qualche somiglianza s'incontra nella celebre idria di lusso di Cuma in Pietroburgo (n. 525. *Bull. napol.* n. s. III tav. 6. *Compte-rendu* 1862 tav. 3. Gerhard *akad. Abhandl.* tav. 78). Ma quivi si è usato il rilievo che fu spalmato di colore e dorato, mentre nel nostro vaso si tratta soltanto d'un rivestimento dipinto con una tecnica particolare da paragonarsi piuttosto ai colori bianchi e gialli della pittura vascolare più tarda. — Le notizie sulla tecnica da me prese in Berlino innanzi al vaso mi furono poi confermate dalla cortesia del dott. Furtwaengler.

[72] Ἀρίς v. Heydemann *archaeol. Zeitung* 1878 p. 37. Bluemner *Technologie* II p. 224 ss. La forma dell'arco è esattamente la stessa che nel magnifico vaso di Danae del Museo Campana (Pietroburgo n. 1723. Gerhard *Danae* 1854. Welcker *alte Denkm.* V tav. 17, 1).

che vi si vegga effigiata soltanto Minerva e non il vero artefice del cavallo di legno, Epeo?

Un bel vaso di Vulci del museo di Monaco[73] ci mostra Epeo con trapano e martello, col grembiale cinto alle anche, in piedi vicino al cavallo già terminato, in atto di mostrarlo ad un eroe seduto, mentre dietro al cavallo la dea Minerva completamente armata lo accenna ad un uomo ritto in piedi. Questa rappresentazione si attiene esattamente alla menzione che fa Omero del cavallo di legno, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ[74]. Anche la poesia postomerica si compiacque di segnalare la partecipazione di Minerva a questo lavoro. Presso Lesche è la dea stessa che dà ad Epeo il progetto[75]; Quinto Smirneo fa che essa gli apparisca in sogno, e prometta a lui, che da essa apprese la sua arte, di assisterlo nel lavoro, promessa che fu da lei mantenuta[76]. Presso Virgilio i Greci costruiscono il colossale cavallo *divina Palladis arte*[77], ed anche presso Trifiodoro l'espressione omerica trova un eco nelle parole βουλῇσι θεῆς ὑποεργὸς Ἐπειός[78]. Se adunque la cooperazione di Minerva era un fatto così universalmente accettato nella tradizione, che meraviglia che un artista rappresentasse questa sola al lavoro? Ma perchè non fosse negato il merito d'Epeo, egli fece che la dea formasse soltanto il m o d e l l o i n c r e t a, modello che il legnaiolo do-

[73] N. 400. Gerhard *auserl. Vasenb.* III tav. 229, 1. Overbeck *Bildwerke* tav. 25, 3.

[74] Odissea 8 492, cfr. Iliade ο 71 εἰς ὅ κ' Ἀχαιοὶ Ἴλιον αἰπὺ ἕλοιεν Ἀθηναίης διὰ βουλάς.

[75] Proclo: Ἐπειὸς κατ' Ἀθηνᾶς προαίρεσιν τὸν δούρειον ἵππον κατασκευάζει. Cf. Igino *fab.* 108: *Epeus monitu Minervae equum mirae magnitudinis ligneum fecit.*

[76] 12, 81 — 156.

[77] *Aen.* 2,15.

[78] V. 57, cfr. 121.

veva eseguire in legno. In tal modo la *προαίρεσις*, le *βουλαί*, il *monitus*, la *divina ars* delle testimonianze letterarie vengono ad avere un'esatta ed evidente espressione artistica, il « cavallo di legno » in argilla rimane spiegato e gli strumenti da legnaiolo non sono fuor di proposito, anzi son necessari per indicare che il modello deve essere eseguito in legno. Neppure la mancanza di rulli o altri mezzi di locomozione sotto la base può darci alcun pensiero, nè la piccolezza del cavallo in proporzione alla dea, la qual'ultima circostanza del resto può abbastanza spiegarsi per evidenti motivi artistici, come rileviamo dalla tazza di Vulci. Notiamo poi con piacere l'ingenuo realismo col quale il pittore del vaso ha riportato ai tempi omerici i processi delle officine dei suoi tempi, e insieme la originalità con cui ha saputo dare una espressione plastica ad un breve cenno del poeta.

AD. MICHAELIS.

TRE MATTONI DIPINTI DI URBISAGLIA.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI, tav. XVII*)

Nel Piceno presso Macerata trovasi la piccola città di Urbisaglia. Fondata sopra le rovine dell'antica Urbs Salvia, ne ha conservato il nome. Era quella una città abbastanza opulente, ma presa e distrutta affatto da Alarico re dei Gôti, non ha potuto mai più risorgere od alzarsi al primitivo splendore, dimodochè ancora nel trecento Dante l'ha allegata accanto di Luni come esempio illustre delle città che « sono ite » e come prova stringente « che le cittadi termine hanno » [1]. Però le

[1] *Parad.* c. XVI.

vaste rovine d'un teatro, d'un anfiteatro, di bagni, mura ecc. ricordano anch'adesso la sua antica floridezza. Ora in quel paesetto già nel 1853 un proprietario (Francesco Saverio Palazzetti) scavando nella sua casa una grotta, gli venne fatto di scuoprire un antico acquedotto, il quale dividendo quasi a perfetta metà il paese si dirige da settentrione a mezzodì verso una collina (detta adesso di s. Biagio), dove esistono delle camere sotterranee lunghe e grandi, che si suppongono servissero da serbatoi d'acque ad uso delle terme o delle fonti pubbliche. Poscia nell'anno seguente il priore comunale (Lorenzo Cecchi) divisò fare ispezionare quell'acquedotto e purgarlo dalla melma, onde era ingombro, per intracciarne l'origine e ritornarlo, se fosse stato possibile, all'uso antico. Allora sgombratone un tratto di circa duecento metri furono rinvenuti quelli tre mattoni dipinti, che si veggono riprodotti sulla tavola XVII e dei quali io sto adesso per dare una breve esposizione.

La prima notizia sopra di essi l'Istituto archeologico l'aveva ricevuta dal Mommsen. Poi, l'anno scorso, il municipio di Urbisaglia accordandosi alle domande fattegli dal sig. Henzen con rara gentilezza spedì al detto Istituto gli originali stessi, sicchè si è potuto non solamente farli dipingere, ma pure proporli insieme colla copia agli adunati nella seduta del 28 febbraio[1].

È a notarsi che insieme con questi tre mattoni ne venne scoperto un quarto anche dipinto. Essendo però desso, a secondo del rapporto sul ritrovamento mandato al sig. Henzen dal sig. F. S. Palazzetti, sindaco di Urbisaglia, tanto scrostato, che vi si scorgevano appena in una parte poche tinte oscure, non si conservarono che i nostri tre.

[1] *Bull. dell'Inst.* 1879 p. 44 s.

Lasciando da parte le pitture, debbo prima spendere due parole per la descrizione dei mattoni stessi. Sono cioè di colore giallastro e di forma rettangolare. La loro lunghezza è di m. 0,47 e di m. 0,31 la larghezza. La grossezza varia fra m. 0,05 (n. 1 e 2) e 0,045 (n. 3). Per altro in ciascuno di essi, ciò che è rimarchevole, si scorgono da quel lato, in cui resta la pittura, le traccie di tre porri o rebbi, o umbilichi, insomma di tre elevazioni, che dopo sono state tolte. Quindi non vi è dubbio, che abbiamo da riconoscere in essi propriamente quel genere di mattoni che gli antichi Romani chiamarono *tegulae mammatae*[1]. Prove del loro uso ce le hanno fornite parecchi edifizi e pubblici e privati di Pompei, dove li troviamo inchiodati alle pareti con grappe di ferro in maniera che le punte siano rivolte verso l'interno. Così si formava un vano, pel quale poteva salire in alto il vapore come scendere a basso l'umidità. Serviva questo sistema per riscaldare le camere nei bagni ed oltre ciò per difendere lo stucco delle pareti e gli affreschi su di esso dipinti dall'umidità. Ma mentrechè tutti siffatti mattoni trovati nelle case di Pompei sono di forma quadrata ed hanno ognuno quattro porri disposti regolarmente nei quattro angoli[2], i mattoni di Urbisaglia, come ho detto, sono piuttosto bislunghi e mostrano le traccie di tre porri soltanto più irregolarmente applicati. Inoltre differiscono per quel foro abbastanza grande che si vede disotto nei lati dipinti, adattato parmi a mettervi dentro la mano per poter maneggiare i mattoni più facilmente. Essendosi dunque

[1] V. Vitruv. VII, 4 e Plin. *h. n.* XXXV, 159. I quali luoghi sono stati illustrati egregiamente da R. Schoene nel *quaestion. Pompeian. specimen* p. 18 ss. e nei *Pompejanische Studien* di H. Nissen p. 65 ss.

[2] V. anche la descrizione del G. Becchi *Mus. Borb.* II, tav. XLIX ss. p. 27.

volute adoperarli ad un altro scopo, che a quello cui erano originariamente destinati, si sono tolte le punte. E al medesimo tempo apparterrà pure la scantonatura obliqua che si è fatta al margine superiore per rendere i mattoni acconci all'incavo, in cui dovevano incastrarsi.

Delle figure in essi rappresentate[1] due non offrono alcuna difficoltà nè abbisognano di spiegazioni distese. Nell'uno cioè (n. 3) si vede una Vittoria alata[2] volante verso la parte sinistra, vestita di un abito rossiccio, che discende dalle spalle tanto sul davanti che sul dosso e che ella prende colla mano manca per impedire che non discenda di più, mentre una punta di esso svolazza in aria. Nella mano destra porta una palma. — Sull'altro mattone (n. 2) è rappresentata Minerva, il cui corpo si vede quasi di faccia, mentrechè la testa si volta verso la sinistra. È vestita di un chitone senza maniche e con lungo rivolto, inoltre di un manto che riposa sulla spalla sinistra. A quest'ultimo pare che debba attribuirsi anche quella piccola parte di panneggio che sporge indietro disotto del braccio destro, sebbene considerata la maniera del nostro pittore del tutto leggiera e negligente si possa dubitare, se abbozzando quei vestimenti egli non abbia avuto poco riguardo alle leggi della realtà. Non solo il chitone ma il manto anch'esso è di color rosso, di un rosso però più oscuro ed in qualche parte anche più acceso, che non sia quello del vestimento della Vittoria. Colla sinistra alzata Minerva sostiene una lancia poggiata in terra. Il capo è coperto di un elmo con gran cresta e lunga criniera, sotto il quale spiccano alcuni ricci oscuri. L'elmo stesso è dipinto a color tur-

[1] Riprodotte sulla tav. XVII alla metà della grandezza originale.
[2] Il pittore s'è contentato d'eseguire una ala sola.

chino, la criniera a color rosso. La destra adornata, se non inganna l'apparenza, di due braccialetti essa la stende verso un serpente, che fin dall' Ἀθηνᾶ Παρθένος di Fidia in poi si trova non di rado congiunto colle immagini di questa deità [1].

Un po' più straordinaria e difficile a spiegarsi è la rappresentazione del terzo mattone. Perchè qui si scorge una figura col noto tipo di Giove, vestito di un manto violaceo, il quale posando sulla spalla destra lascia nudo il petto, una parte del ventre e della gamba sinistra. Mentre però il dio è rappresentato di faccia, fa col suddetto piede un gran passo verso la parte sinistra. Ed in questo movimento come nel portamento delle braccia, della testa, insomma in tutto il contegno della figura vi fa osservare una certa energia, grandezza, maestà. Porta nella mano sinistra un fulmine e un gran tridente, un bidente od una forchetta a due rebbi nella destra. Un delfino si vede inoltre al suo lato destro, e dall'altra parte si trova aggiunta l'iscrizione: IOVE · IVTOR · [2], cioè: *Giove l'aiutatore*. Finalmente nell'angolo destro superiore appariscono strisce nere, che potrebbero ritenersi per avanzi di una cornice architettonica, che avrebbe limitato da quella parte la rappresentazione. Essendo però quelle strisce molto cancellate ed indistinte, mi astengo da portarvi un certo giudizio.

Tutti sanno che il fulmine, e poi il tridente col delfino, sono gli attributi usitatissimi di Giove e di Nettuno. Quindi non si potrà fare a meno di ricono-

[1] V. Friederichs *Bausteine* I, 441.

[2] L'esattezza della mia lettura parmi stia fuori di ogni dubbio. Ho osservato l'iscrizione con molta diligenza ripetutamente; anche gli adunati nella suddetta seduta dell'Istituto, fra i quali c'erano parecchi epigrafisti, dopo esame scrupoloso hanno dato lo stesso giudizio.

scere nel bidente il simbolo di Plutone. Adunque il pittore, corredando il solo Giove degli attributi dei tre signori del mondo indubitatamente lo volle rappresentare come dominatore non solamente del cielo, ma pure del mare e dell' inferno, insomma come re dell' universo. È noto cioè, che gli antichi, mentre conforme le idee politeistiche fecero spartirsi tre dei potentissimi l'imperio del mondo, dall'altra parte ubbedendo all'impulso monoteistico, che si occultava qualche volta nel profondo della loro anima ma non si perdeva mai, pronunziarono Giove, il dio supremo ed il padre dei dii e degli uomini, signore di tutto l'universo [1]. E vi era pure una terza opinione mezzana fra quelle due estreme, secondo la quale l'universo intiero si credeva bensì soggetto allo scettro di Giove, ma in modo, che al suo dominio sopra le tre parti del mondo corrispondessero, per così dire, tre fasi della sua essenza, cioè al Giove celeste (*ὕψιστος*, *οὐράνιος*) si metteva accanto un Giove del mare (*θαλάσσιος*) e un Giove dell'inferno (*χθόνιος*, *καταχθόνιος*) [2]. Anche dall'arte quelle due idee, e la propriamente monoteistica e quella di mezzo, sono state rappresentate in diverse maniere. Quanto alla seconda io rimando i lettori alla relazione di Pausania II 2, 8, dove dice, trovarsi sul foro di Corinto allo scoperto tre immagini di Giove, di cui la prima non aveva nessuna denominazione, mentre il Giove della seconda aveva quella di Χθόνιός e Ὕψιστος quello della terza. È molto probabile la congettura del Welcker [3], che quel

[1] V. Welcker, *griech. Goetterlehre* I, 161 ss. Gerhard, *griech. Mythologie* § 199. Kreuzer, *Symbolik* II[2], 484 ss. ecc.

[2] V. Pausan. 5, 14, 5. Eschilo presso Pausan. II, 24, 3. Welcker l. c. I, 164 s. Gerhard l. c.

[3] *Alte Denkmäler* II, 87. Overbeck, *griech. Kunstmythologie* I. 259 s. 582 not. 139.

primo Giove, del quale il periegete non conobbe il cognome, sia che non era noto alle sue guide, sia che non l'avesse trovato presso i suoi autori, era appunto il Θαλάσσιος, il rappresentante della terza parte del mondo. Viene confermata questa opinione da un'olla chiusina antichissima, in cui sono dipinti [1] uno accanto all'altro come se stiano discorrendo, tre uomini barbati rassomigliantisi assai sì pel vestimento che per tutto l'esteriore. Tutti e tre si vedono forniti di una folgore della stessa forma, che due portano nella mano destra, mentre il terzo, che colla destra ha poggiato sul suolo un gran tridente, lo tiene nella sinistra. Di più i due primi hanno nelle loro sinistre un arnese, la cui forma dentata e serpeggiante ci costringe a ritenerlo altresì per una immagine del fulmine. Vi è però la differenza argutamente riconosciuta ed esposta dal Panofka [2] che quell'arnese, che hanno tutti i tre, indichi il tuono (βροντή, κεραυνός), l'altro all'incontro sia un simbolo del lampeggiamento o propriamente del fulmine (ἀστραπή). Imperocchè a quei due, siccome rappresentano il Giove celeste e il Giove dell'inferno, tocca veramente e l'uno e l'altro simbolo: quello cioè fulmina dal cielo, questo manda fuori lampi dai vulcani, dal seno della terra. Alla fine il terzo, che dal tridente è caratterizzato chiaramente come Giove del mare, tiene il simbolo del tuono sì, ma non del balenamento. Perchè egli tuona nel mare nell'infrangersi delle onde, non balena però [3]. — Anche

[1] V. *Archaeolog. Zeitung* 1851, tav. XXVII, 2. Conze, *Heroen und Goettergestalten* tav. IX, 1. Si veda però quel che nota nell'indice: *Benndorf bezeichnet mir dieses Bild jetzt als eine Faelschung, nicht ohne Wahrscheinlichkeit.*

[2] L. c. p. 309 s.; cf. Overbeck l. c. p. 260 ss.

[3] Se pure la terracotta allegata dal Welcker, *griech. Goetterl.* I, 630 nota 28, e la simile mentovata *Alte Denkmael.* III, 95 si pos-

al triplice Giove Carico qui debbo accennare almeno di passaggio [1].

L'altra opinione più monoteistica si fa riconoscere in quella antica statua dello *Ζεὺς Τριόπας*, che si conservava secondo Pausania [2] nel tempio di Atene sulla Larisa di Argo. L'avevano fatto con tre occhi, affinchè significassero, come già disse Pausania, *ὅτι ἐν ταῖς τρισὶ ταῖς λεγομέναις λήξεσιν ἄρχοντα αὐτὸν τοῦτον θεόν* [3]. — Si debbono qui poi menzionare due pietre intagliate riprodotte p. e. dal Panofka *Abhandl. der Berliner Acad.* 1839, tav. I n. 3, 4, e dall'Overbeck l. c. I, tav. delle gemme III n. 7, 8. In ambedue è rappresentata una figura virile, ignuda e senza barba, la quale sostenendo il fulmine nella destra e colla mano manca poggiando il tridente, sta per montare col piede destro alla sedia di un carro, il quale si vede davanti di lei. Oltrecciò sull'una di quelle pietre (n. 4 presso Panofka, n. 7 presso Overbeck) la detta figura è fornita di una specie di vestimento pendente sopra il braccio sinistro, ed accompagnata da un cane. Siccome dunque il carro [4] ed il cane, sia con tre, con due o con una testa [5], sono attributi abbastanza noti di Plutone, non havvi da dubitarsi di vedere anche in queste figure rappresentato Giove come dominatore dell'universo tripartito. — Di più vi aggiungo un monumento sfuggito all'Overbeck l. c. I, 258 ss., dove tratta di

sono aggiungere a questi due monumenti, dalla breve descrizione che ne ha data il Welcker, non mi arrischio di giudicare.

[1] V. Preller *griech. Mythol.* (2ª ed.) I, 452. Overbeck l. c. p. 271.

[2] II, 24, 3.

[3] cf. Kreuzer l. c. p. 484 s. Welcker, *gr. Goetterl.* I, 162. K. O. Mueller, *Handbuch d. Arch.* § 349 nota 2. Overbeck l. c. p. 7.

[4] cf. Panofka *Abhdl. der Berl. Acad.* 1839, p. 34. Gerhard l. c. § 436.

[5] V. Overbeck l. c. p. 229 nota f.

questa materia, il frammento cioè di un bassorilievo appartenente un tempo al signor Bassanelli in Albano e proposto dal Brunn nel 1861 in un'adunanza dell'Istituto [1]. Esso rappresenta in istile arcaico imitato la mezza figura d'un dio barbato e coronato, il quale è fornito degli attributi del fulmine, del tridente e del cornucopia, ed è sormontato da un'aquila dietro le spalle. Siccome poi il fulmiue e l'aquila indicano pel solito Giove re del cielo, il tridente si riferisce a Nettuno, e il cornucopia è l'attributo di Plutone, così già il Brunn non che il Gerhard [2] riconobbero in questa immagine Giove, re dei tre imperi del mondo. I dubbi proposti contro di questa spiegazione poco fa dal Wieseler [3] svaniscono paragonando tutti questi monumenti fra di loro. Adunque alla medesima classe spetta pure la rappresentanza del nostro mattone, e considerata in un tale insieme perde, almeno in gran parte, lo strano o lo straordinario, che forse ci potè sembrare a prima vista. Quel che rimane si è, che come simbolo di Plutone, il di cui luogo nei monumenti affini occupano od il carro (respett. il carro e il cane) oppure il cornucopia, qui comparisce piuttosto la forcina a due rebbi. Imperocchè fin ora molti dotti [4] si sono opposti ostinatamente all'opinione, che quella non sia data mai dagli antichi artisti a Plutone come attributo. Ma già il Braun [5] aveva verificato, che la forcina bicespite si trovi davvero in monumenti antichi nelle

[1] *Bull. dell'Inst.* 1861, 86.
[2] *Archaeolog. Anzeiger* 1861 p. 191.
[3] *Commentatio de diis Graecis Romanisque tridentem gerentibus*, Gottingae 1872 p. 9 e 25.
[4] p. e. il Gerhard, *v. neuerworbene Bildwerke des Koenigl. Museums in Berlin* p. 53, il Wieseler l. c. p. 8 s. e p. 26 s.
[5] *Ann. dell'Instit.* 1837 p. 274.



mani di Caronte. Donde vien probabile, che l'abbia tenuta in mano anche lo stesso re dell'Inferno. Poi trovandosi quella come attributo di Plutone nelle pitture di Raffaello ed altri cinquecentisti, che alcune volte con tanta sagacia sapevano profittare delle antiche rappresentazioni, non sembra priva di fondamento la congettura dello stesso Braun, che siffatto attributo dell'arte moderna derivasse da qualche monumento antico scomparso dopo l'epoca di Raffaello [1]. Più tardi il bidente come attributo di Plutone si scuoprì davvero in un piccolo bassorilievo di terra cotta, che è conservato in Inghilterra [2], ed in un altro rassomigliante assai, che osservò il Welcker nel museo di Vienna [3]. Ma essendosi nondimeno continuata fin adesso la disputa sopra questa materia, il nostro monumento adduce una conferma desideratissima all' opinione già difesa dal Braun e dal Welcker.

In quant'all'iscrizione, per la quale questa deità vien denominata *Iove Iutor*, vi è a dire, che la parola *iutor* non congiunta con la preposizione *ad* finora non si è trovata in nessun monumento della lingua latina, nello stesso tempo però che denominazioni di uguale o simil significato (*Opitulus, Opitulator*, *Conservator, Custos, Tutor, Vindex*, *Ultor, Depulsor*) sono i cognomi più usitati, che in generale si attribuiscano a Giove [4]. Di più si sa, che il nome stesso di *Iovis* o *Iuppiter* dagli scrittori romani veniva derivato dal verbo *iuvare* [5]. Tali forme, qual'è *Iove*, mutilata da *Iovis*, fin ora, per quanto io mi sappia, non sono state rinvenute che in monumenti

[1] cf. Welcker *alte Denkmäler* III, 95, *griech. Goetterlehre* I, 631.
[2] Welcker *alte Denkm.* III, 95.
[3] V. Welcker *gr. Götterl.* I, 630.
[4] cf. Preller, *roemische Mythologie* p. 186 ss.
[5] l. c. p. 166.

sì dell'epoca antichissima che dei tempi bassi [1]. Ora essendo impossibile di dedurre l'origine delle nostre pitture da un'epoca molto antica, non dubiterei di attribuirle incirca al quarto secolo, se non lo vietasse al parer mio lo stile della rappresentazione. Ma di ciò avrò da trattare più tardi.

Siccome i tre mattoni sono stati ritrovati insieme, anche le deità in essi dipinte sembra fossero state coordinate e congiunte in un gruppo. L'attitudine di Minerva e della Vittoria mostra apertamente, che esse non sono rappresentanze separate, nè destinate a considerarsi ognuna per sè sola. Ambedue restano rivolte verso la parte sinistra: in quella direzione la Vittoria stende la man dritta colla palma, appunto come se voglia portarla ed offrirla a qualcuno, che dovrebbe stare alla sua destra; e Minerva, sebbene stenda la mano incontro al serpente eretto verso di lei, ciò non ostante non gli volge gli occhi, anzi, riguarda anch'essa verso la parte sinistra, dove dobbiamo assolutamente supporre un oggetto che richiami la sua attenzione. Soltanto Giove si vede di faccia, naturalmente: perchè lui è il centro, al quale si riferisce il resto del gruppo. Ho detto il centro, e davvero non ci pare, che pur messe da banda altre ragioni, la sola legge della simmetria chieda la presenza d'una quarta deità, che, posta alla destra di Giove, dia al gruppo il compimento necessario? E questa deità non potrebbe essere altra che Giunone, terzo membro della trinità capitolina. Ebbene, rammentiamoci qui di quel quarto mattone dipinto, che fu scoperto insieme coi nostri tre, ma fu gettato, perchè sembrava troppo mal conservato: io non dubito, che esso abbia contenuto l'immagine di Giunone, la cui mancanza è

[1] Corssen, *Aussprache, Vocalismus* ecc. I, 239 (2ª. ed.).

avvertita da chiunque riflette un po' sopra la composizione del nostro gruppo.

Il trovarsi rappresentata la trinità capitolina anche in un paese picentino non può a nessuno recar meraviglia, giacchè nell'epoca, dalla quale provengono queste pitture, il culto di essa già da tanto tempo era comune a tutta l'Italia. Inoltre ricordiamoci quante città italiane, imitando l'esempio di Roma, si erano fondate anch'esse un Campidoglio, del quale il tempio delle tre divinità formava ogni dove una parte essenziale [1]. Che a questa triade inoltre si sia associata Vittoria, nemmeno può sorprenderci, perchè statue di essa più o meno celebri in gran numero stavano collocate nel ridetto tempio del Campidoglio romano, e forse aveva pure ella stessa un tempio proprio sul Campidoglio. Ma all'infuori di questo, la gran popolarità che godeva il culto di Vittoria nell'epoca, di cui si tratta, basta per spiegare perfettamente il fatto in discorso [2]. Del resto non mi è sfuggito, che come nel tempio del Campidoglio romano, così quasi in tutte le altre rappresentanze della triade capitolina, Minerva tiene il posto a destra di Giove, e quello a sinistra Giunone [3]. Non vorrei far appello, per difendere la composizione delle nostre pitture, ad un bassorilievo allegato dall'O. Jahn negli *archäologische Beiträge* p. 81 not. come ad una eccezione di quella regola, neanche all'uso diverso spettante la composizione dei tre dei presso i Greci testificato da Pausania X, 5, 1: credo però, che essa si spiega abbastanza e per la bassa condizione del

[1] cf. Marini, *atti* I, 104, Preller l. c. p. 215 n. 3. Ai paesi nominati da essi ora si possono aggiungere altri p. e. Faesulae, v. *Bull. dell' Inst.* 1879 p. 176.

[2] cf. Preller l. c. p. 609 ss.

[3] cf. Marini *atti* 104. O. Jahn *arch. Beitraege* p. 80 s.

pittore e per la poca diligenza ed importanza del lavoro, eppure per il sito, dove esso è stato fatto, in un paesetto cioè del Piceno. In ogni modo riterrò per certo il fatto, che così, come ho esposto, qui le figure davvero si erano coordinate.

La definizione del significato proprio e dello scopo speciale, al quale abbia servito tutta questa rappresentazione, deriva necessariamente dalla questione, se i mattoni abbiano appartenuto o no all'acquedotto, in cui sono stati disotterrati. Il processo verbale sopra il ritrovamento non ne dice nulla. Ma senza fare appello alla difficoltà di spiegare, come quelli mattoni pesanti assai si siano smarriti nell'acquedotto, il detto processo ci fornisce il materiale bastante per darne un giudizio decisivo. Dice cioè, che l'acquedotto ha una larghezza di m. 0,50 e rimane o rimaneva coperto da grosse tegole di argilla. Corrispondendo ora i nostri mattoni benissimo a questa descrizione e misurando precisamente m. 0,47 di larghezza, io son convintissimo, che veramente hanno fatto parte di quella copertura dell'acquedotto. E così si raccomanda la congettura, che i quattro numi vi siano stati rappresentati come protettori, la cui santità doveva stornare ognuno dal violare l'acquedotto. Così vediamo Giove non di rado tanto in affari pubblici che in privati venerato come *Conservator*, *Custos*, *Tutor*, *Vindex*, *Ultor*, e *Iuppiter Depulsor* veniva spesso rappresentato, principalmente nei tempi bassi come nume tutelare d'una certa località, p. e. di un bagno [1].

Per quel che spetta alla tecnica, in cui sono state eseguite le nostre pitture, non avendo punto la pratica di queste cose, io mi limiterò a comunicare senz'altro

[1] Cf. Preller l. c. p. 185 s.

le mie osservazioni. Dopochè il pittore aveva disegnato con strisce nere i contorni delle figure, si mise a dipingere prima le parti scure, in specie le ombre dei panneggi; e mentre in Minerva ci adoperò un nero pallido, del quale già aveva riempito il pennello per colorare il serpente, nelle due altre figure diede invece un turchino più o meno scuro. Poi aggiunse il color rosso, il quale, dove veniva a stare sopra il turchino, produceva quella tinta violacea che si vede specialmente nel manto di Giove. Alla fine dipinse le parti ignude della carne nonchè il fulmine di Giove con ocra, che ai margini talvolta cuopre gli altri colori. Evidentemente le pitture non sono state eseguite che dopo essere incastrati i mattoni all'acquedotto. Imperocchè nell' altro caso, senza dubbio, non si sarebbe scelto il lato rozzo, ma il lato liscio per decorarlo con pitture. Come già ho indicato, mi pare che il pittore adoperando i colori si sia servito del pennello [1]. I colori pigliavano un'apparenza più chiara, più fresca, ogni volta che venivano fregati con un pezzo di flanella. Sembrano essere dati a poca grossezza e si mostrano di una durevolezza davvero straordinaria. Si potevano raschiarne le macchie di stalattite senza danneggiare punto il colorito. Non comprenderei, in che altra maniera si fosse potuto ottenere tanta durata del colore se non per un processo encaustico; rimetto però la decisione di questo quesito al giudizio di quei che se n'intendono.

In quanto allo stile della rappresentazione ed al di lei valore artistico, ognuno s'avvede a prima vista che le pitture non sono che abbozzi trascurati e fatti in

[1] Non del *cestrum* o *viriculum* v. Helbig, *Wandgemaelde Campaniens* p. XII ss.

fretta da un operaio, che senza volere eseguire con esattezza i dettagli, si contentava d'indicare con pochi tratti l'essenziale. Riguardandole sotto questo punto di vista, malgrado i difetti ed imperfezioni, non si potrà fare a meno di riconoscervi una gran verità ed un certo garbo dell'atteggiamento e dell'espressione. Appunto per questo non mi pare permesso d'attribuirle ad un'epoca tanto bassa, quanto alla quale sembrerebbe spettare l'iscrizione considerata per sè sola. Si osservi pure quell'individualità e quell'io non so dire qual carattere locale nelle fisionomie, che raramente apparisce nelle figure mitologiche eseguite da artigiani dell'antichità cadente. Quindi forse non rimarrò troppo lontano dalla verità ritenendole per contemporanee ai primi imperatori. E se non cronologicamente, almeno per il loro stile, per la maniera e la qualità dell'esecuzione, dovranno paragonarsi e mettersi accanto ai lavori incirca di quest'epoca.

Giovanni Schmidt.

TRE MASCHERE DI TERRA COTTA TROVATE A CORNETO

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XVIII).

Le tre maschere riprodotte nella tavola XVIII in grandezza naturale, furono trovate in una tomba cornetana, ed appartengono presentemente al sig. Augusto Castellani in Roma. Son lavorate in terracotta, misurano m. 0,12 d'altezza [1], e son tutte virili.

[1] La stessa altezza ci dà l'Helbig per due maschere testè trovate in un sepolcro di Corneto (*Bull. dell'Inst.* 1880 p. 47, 48).

La prima maschera a sinistra (n. 1) mostra i lineamenti delicati di un giovinetto con una certa espressione di furberia, che apparisce specialmente nel profilo del naso graziosamente volto all'insù, nella bocca sottile e nel labbro inferiore alquanto pendente. La sua stretta fronte è cinta da una tenia, le cui estremità pendon di qua e di là dalle guancie, e copron le orecchie. Questa tenia serve a tener ferma di sopra alla fronte una corona di pampini che alle tempie termina con due grappoli. Di sopra a questa corona appariscono ai due angoli della fronte, se pure ho veduto bene, due cornetti. Da tutto ciò si è naturalmente indotti a pensare al Σάτυρος ἀγένειος[1].

La maschera di mezzo (n. 2) ci mostra una fronte alta attraversata da due rughe; di qua e di là spunta copiosa e folta la capigliatura, mentre nel mezzo è scarsa. Del resto in questa maschera si alternano, per così dire, prominenze e cavità. Le ossa della fronte si veggono non meno pronunciate che gli zigomi, e dalla cavità che vengono a formare spuntan fuori gli occhi proveduti di pupille straordinariamente grandi. Le ciglia, divise dal naso per un solco profondo, si rialzano come gli occhi stessi verso le tempie. Il naso è daprima curva, ma poi prende una direzione verticale. Le guancie son grinzose, la bocca è larga e il labbro inferiore pende verso sinistra; il mento liscio è corto e largo, ma appuntasi alquanto, per quel che pare, verso destra. Le orecchie non presentano ora, nello stato in cui sono, nulla di particolare. Che questa sia una maschera comica, e che rappresenti un vecchio, probabilmente uno schiavo, non par soggetto a dubbio; ma non riesco a determi-

[1] Poll. IV 142. Müller *Handb. d. Arch.* (3ª ed.) § 329, 4; rispetto ai cornetti cfr. *Ann. d. Inst.* 1877 p. 209 segg.

narla più esattamente, quantunque di tutte e tre sia la più caratteristica.

Nella terza maschera (n. 3) è notevole la fronte liscia e la completa calvizia. Il naso è piegato, gli occhi appaiono loschi, la bocca larga ed aperta, il mento liscio, la forma delle orecchie quella dell' *ὠτοκαταξίας*. Questa ultima particolarità m'induce principalmente a sospettare che la nostra maschera rappresenti un parassito; poichè presso Poll. IV, 148 si legge: *τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὦτα*[1]. Anche le parole immediatamente seguenti alle citate, *καὶ φαιδρότερός ἐστιν*, mi par che si adattino alla nostra maschera[2]. Inoltre s'accorda con la mia ipotesi Diom. III p. 489, 11 segg.: *Personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod* OCULIS PERVERSIS *erat nec satis decorus sine personis nisi* PARASITVS *pronuntiabat*. Finalmente la nostra maschera ricorda vivamente la testa della figura illustrata dal Wieseler, *Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw.* pag. 92 e riprodotta nella tav. XII num. 9, la quale fu da Wieseler parimente interpretata per un parassito.

Da quanto abbiamo detto sin qui risulta abbastanza chiaramente che tutte e tre le maschere sono sceniche, e precisamente che la prima appartiene alla tragedia, le due altre alla commedia, della quale il parassito era uno dei personaggi consueti. La prima può riguardarsi in qualche modo come facente riscontro ad una maschera muliebre in terra cotta trovata in una tomba cumana ed illustrata dal Benndorf *antike Gesichtshelme u. Sepulcralmasken* pag. 47 e riprodotta nella tav. XIII sotto i nn. 2[a] e 2[b]. Giustamente però Helbig (*Bull. dell'Inst.*

[1] Sull' *ὠτοκαταξίας* cfr. Winckelmann nella sua *Gesch. d. Kunst d. Alterth.* di Meyer e Schulze vol. IV p. 210 segg.; inoltre *Verh. d. 29. Philol.-Vers.* p. 30.

[2] Sull'espressione *φαιδρός* v. *Verh. d. 29 Philol.-Vers.* p. 28 seg.

1879 p. 30 seg.) osserva che questo esemplare cumano non ha nulla a fare colle investigazioni del Benndorf, che piuttosto presenti un tipo ideale, che dall' onkos, dalla tenia e dalla corona di grappoli riman caratterizzato come una maschera tragica. Dacchè poi esso esemplare, secondo l'affermazione del Benndorf, mostra una pittura ancora ben mantenuta, sarebbe interessante di verificare se anche le nostre tre maschere cornetane presentino traccia di pittura. Con che otterremo forse qualche dato per determinare la maschera di mezzo. Che anche i nostri esemplari originariamete fossero stati dipinti, mi sembra tanto più verosimile dopo la relazione di Helbig *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 48.

L'Helbig stesso ha ragionato sul modo onde queste maschere erano riposte nei sepolcri (*Bull. dell'Inst.* 1879 p. 30 seg.). Ciò ch'egli dice vale anche per le nostre maschere, come è provato dai due buchi che ciascuna di queste ha sopra la fronte. Questi buchi si trovano parimente anche nelle maschere recentemente scavate, cfr. Helbig *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 48. Quivi stesso si osserva, come spesso queste maschere di terracotta si rinvengano nella necropoli tarquiniese, e dal fatto della recente scavaziene di una tomba appartenente, per quanto pare, al terzo secolo innanzi Cristo, nella quale pur si ritrovarono di tali maschere, s' inferisce ch'esse hanno a riportarsi fino a quell'epoca, in cui erano in uso le teche da specchi con rilievi. Ciò avvenne, secondo competenti autorità, fin dalla prima metà del terzo secolo. Che la scena abbia avuto influenza nella fabbricazione di queste maschere - le quali, per quanto mi risulta da particolare informazione, non sono di manifattura etrusca - è cosa che può ritenersi per vera; rimarrebbe ora a vedere quale scena si abbia ad intendere, se la greca o la romana. In quest' ultima cominciò la

imitazione del dramma greco nel terzo secolo, essendo noto, come nell'anno 240 ebbe luogo la prima rappresentazione d'un lavoro drammatico[1]. Pertanto dal punto di vista cronologico, un' influenza della scena romana sarebbe a ogni modo possibile; ma non è così, quando si abbia riguardo alla storia del teatro romano, giacchè è noto che l'uso della maschera nelle tragedie e nelle commedie cominciò soltanto al tempo di Terenzio[2]. Vere maschere teatrali però devono aver servito di modello a quelle di terracotta descritte nel *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 48, appartenenti al terzo secolo, e lo provano i particolari quivi notati. Lo stesso argomento ci si oppone, quando si fosse tentati di riportare le terrecotte in discorso al mimo romano, del quale possiamo rintracciare indizî fin dal terzo secolo[3]. Pertanto credo di potere esprimer la congettura, che cioè debba ammettersi l'influenza diretta della scena greca almeno per le terrecotte appartenenti al terzo secolo, anzi che esse siano state importate, come altri lavori artistici, dalla Grecia in Etruria. Più tardi poi, quando le maschere presero stanza anche nella scena romana, e quando l'apparato scenico dei drammi si modellò sempre più secondo l' esempio greco, come accadde specialmente dal 174 av. Cr. in poi[4]; allora anche la scena romana cominciò ad influire sulla fabbricazione delle maschere di terracotta e la loro importazione si sarà effettuata dalle provincie situate al sud dell'Etruria; è anzi molto probabile la supposizione dello Helbig che potessero provenire dalla Campania, poichè si trovano a Cales i frammenti delle matrici di simili maschere. Una prova

1 Teuffel, *röm. Litt.-Gesch.* (3ª ed.) p. 147.
2 Mommsen, *röm. Gesch.* (2ª ed.) I 878. Teuffel l. c. p. 27.
3 Teuffel l. c. p. 8.
4 Mommsen, l. c. II p. 442.

della grande influenza esercitata posteriormente dal teatro romano nelle rappresentazioni sceniche delle tombe cornetane, ci è fornita da una pittura della tomba Baietti[1], nella quale, come mi par di aver già dimostrato, s'incontra lo *stupidus* del mimo. A qual tempo appartengano le nostre tre maschere, io non saprei determinarlo.

Da ultimo rimarrebbe a risolvere un'altra questione, quale scopo cioè avessero le nostre maschere collocate entro le tombe. Che esse si trovino nelle tombe, e principalmente in quelle di Corneto, è stato già detto. Ma nelle tombe, e parimente in quelle di Corneto, si trovano altresì gruppi di terracotta e pitture murali con rappresentazioni sceniche. Tutto ciò ha relazione al noto costume di adoperare a decorazione delle tombe oggetti, figure e scene intere della vita, sì pubblica come privata. Ciò posto non è difficile ad intendere, come vi entrassero pure le diverse forme dei giuochi scenici, tanto più quando si ripensi quale straordinaria importanza avessero quei giuochi nella vita pubblica dell'antichità.

Bernardo Arnold.

TAZZA CORNETANA DI PAMPHAIOS

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XXIIII; tav. d'agg. M.)

La grande e ben conservata tazza di Pamphaios, la cui bella riproduzione in grandezza e colore dell'originale (*Mon. dell'Inst.* vol. XI tav. 24) io, per desiderio dell'Helbig, mi accingo ad accompagnare di testo esplicativo, fu ritrovata negli scavi praticati in Corneto,

[1] *Bull. d. Inst.* 1879 p. 75, 76 *Verh. d. 29 Philol.-Vers.* p. 25 not. 7.

l'antica Tarquinia, scavi il cui merito devesi allo zelo indefesso del sig. cav. Dasti, sindaco di quel comune. Essa conservasi ora insieme con gli altri oggetti provenienti da quegli scavi nel Museo di Corneto. Una descrizione particolareggiata ed una interpretazione, a mio avviso, esatta ne fu data primieramente dall'Helbig nel *Bull. dell'Inst.* 1877 p. 113 e segg.; cfr. anche *arch. Ztg* 1877 pag. 178*; *Notizie degli scavi comm. ai Lincei* 1877 pag. 154.

La parte la più interessante è la scena eroica dipinta sul lato esterno della tazza: non possiamo fare a meno di riconoscervi il combattimento di Ercole con Cicno, quantunque in vari particolari si discosti dalle altre rappresentazioni di questo fatto a noi pervenute[1]. Per ischiarir questo punto, credo opportuno di passare in rassegna le rappresentazioni certe, e a me note o di veduta, o per riproduzione e descrizione, le quali abbian per soggetto questo combattimento, tanto spesso menzionato[2] da Esiodo e Stesicoro (Schol. Pind. *Ol.* X 19) in poi. La leggenda è originaria, come pare, di Tessaglia[3] o per lo meno eravi più diffusa che altrove, poi si propagò e localizzò in altre contrade della Grecia[4].

La rappresentazione più antica e più semplice, non contenendo che i due soli protagonisti Ercole e Cicno,

[1] I Monumenti relativi sono stati raccolti dal Braun *Bull. d. Inst.* 1835 pag. 163 segg.; 1837 p. 89 segg.; 1839 p. 6 segg.; Gerhard *aus. Vasenb.* II p. 132 not. 16; Engelmann *arch. Ztg.* 1879 p. 187, not. 5.

[2] P. es. Pindar. *Ol.* X (XI) 19; Eurip. *Alc.* 519; Plut *Thes.* 11, ecc.

[3] Hes. *Scut. Herc.* 70. Stesicoro l. c. (= Bergk[3] *Fr. lyr. gr.* 12); Eur. *Herc. fur.* 391 segg.; Diod. IV 37; Paus I 27, 6; Apollod. *Bibl.* II 7, 7, 4; Schol. Hom. *Il.* XXIII 346; ecc.

[4] P. es. in Macedonia presso l'Echedoros: Apollod. II 5, 11, 3. Secondo la notizia fornitaci da Ateneo sembra che la leggenda siasi parimente fissata nelle vicinanze del fiume Sibari (p. 393 *E.*).

era il rilievo che adornava il trono d'Apollo in Amicla. Ci è accennata da Pausania (III 18, 10) *ἐπείργασται δὲ.... καὶ Ἡρακλέους μονομαχία πρὸς Κύκνον*. Anche l'altra opera d'arte che il medesimo scrittore (I 27, 6) vide nell'Acropoli, e descrive con le parole: *Κύκνος Ἡρακλεῖ μαχόμενος*, componevasi delle due sole figure degli eroi; se poi essa opera d'arte consistesse in un rilievo o in un gruppo di statue, è cosa che nòn può stabilirsi, non trovandosi in Pausania il minimo cenno intorno a ciò; a me parrebbe il più probabile che fosse un gruppo, anzi un gruppo colossale. Tra i monumenti conservati relativi a questa leggenda troviamo prima di tutto dei vasi dipinti. Quelli che io conosco sono i seguenti:

1) Anfora del Louvre con figure nere ed iscrizioni (*C. I. Gr.* 7610), proveniente senza dubbio dall'Italia, riprodotta in Millingen *Uned. Mon.* I 38; Müller-Wieseler *D. a K.* I 19,96. – Ercole (Ηεραχλ[λ]ες o Ηεραχλε[ε]ς) vestito di chitone e pelle di leone, armato di lancia e scudo, si avventa con un salto contro Cicno (Κυχνος) interamente armato; questi si ritrae e sta per cadere in ginocchio; nel fondo libero [χ]*αλος παις*.[1] Nella parte posteriore un combattimento di Amazzoni.

2) Anfora di Monaco (n. 1108), a figure nere ed iscrizioni (*C. I. Gr.* 7611, cfr. Kirchhoff *Stud. zum griech. Alphab.*[2] p. 113. 6), proveniente dall'Etruria; cfr. anche *Bull. d. Inst.* 1839 p. 8 s. – Ercole (Η[*ερα*]*χλες*) corazzato si spinge con la spada in pugno contro Cicno (Φυχνος) caduto in ginocchio, e lo afferra per la strozza; Cicno è tutto armato. Nella parte posteriore un giovanetto armato di lancia a cavallo.

[1] Millingen l. c. voleva per contro leggere Διος *παις*; la forma giusta trovasi già in Otfr. Müller.

3) Scarabeo in corniola del Museo britannico, un tempo della collezione Blacas, con iscrizioni etrusche (Fabretti *C. I. Ital.* 2530), pubblicato dal Micali *Storia* 116, 1 riprodotto presso Müller-Wieseler *D. a. K.* I 63, 322 e sulla nostra tav. d'agg. M 1; cfr. *Impr. gemm. dell'Inst.* I 22. — Ercole (*Herkle*) con la pelle leonina sulle spalle, coll'arco nella sinistra, colpisce con la clava Cicno (*Kukne*), caduto a terra; questi è fornito d'elmo e scudo. Ambedue gli eroi son rappresentati come giovani imberbi.

A questa prima serie di rappresentazioni, le quali non per altro che per l'iscrizione possono con certezza riferirsi al combattimento di Cicno, ad esclusione di qualsiasi altro combattimento di Ercole[1], si riconnette il seguente dipinto vascolare, dove il pittore, a riempire artisticamente lo spazio di cui disponeva, aggiunse alla scena altre due figure. Queste però non servono punto a specificar meglio la scena di Cicno, e ciò avviene solo per l'iscrizioni.

4) Anfora nel Museo etrusco di Firenze, con figure nere ed iscrizioni, descritta nel terzo programma di Halle per la festa di Winckelmann, pag. 84, n. 2. — Ercole (Ηεραχλες) in chitone e pelle leonina con faretra e balteo, atterra con la spada Cicno (Κυχνος) completamente armato; dietro il primo vedesi la protettrice d'ogni eroe, Atena, in atto di riguardar tranquillamente, dietro il secondo una donna, una ninfa del luogo

[1] Rappresentazioni somiglianti senza iscrizioni dichiarative - p. e. anfora con figure rosse di Nola ripr. Gerhard *aus. Vasenb.* tav. 124: o la corniola registrata dall'Engelmann *arch. Ztg.* 1879 p. 187, *T*, e altri - potrebbero benissimo rappresentare il combattimento di Cicno, ma con altrettanta probabilità potrebbe vedervisi una gigantomachia; ond'è meglio non tenerne conto.

piuttosto che la madre di Cicno[1], alza le mani commossa e spaventata. Sulla parte posteriore una scena d'addio.

Nella seconda serie dei combattimenti di Cicno noi vediamo introdotto, conforme al mito (Esiodo, Stesicoro e a.), il personaggio di Ares che viene in aiuto del suo figliuolo. Questa serie è rappresentata dai monumenti seguenti:

5) Lekythos di Sicilia del Museo di Siracusa, con figure nere ed iscrizioni (*C. I. Gr.* 7612), descritta negli *Annali d. Inst.* 1835 p. 38 e nel *Bull.* 1839 p 7 s. — « Ercole (Ηερακλες) la clava nella destra e l'arco al tergo pone vittoriosamente il piede sopra Cicno (Κυκνος) abbattuto, il quale armato di tutto punto è per terra. Dalla parte di lui vedesi Marte (Αρες), da quella d'Ercole Minerva (Αθεναια), ambedue brandendo le lancie l'uno contro l'altro ».

6) Tazza di Camiro del Museo britannico, con figure rosse ed iscrizioni, riprodotta nel *Journal of philology VII* pl. A. B. p. 215 segg. (Percy Gardener); cfr. anche *Comment. in hon. Mommseni* pag. 171 not. 30; Brunn *Sitzungsber. der Münch. Akad.* 1880 I pag. 179 e 211. — Ercole (Ηρακλεος), in chitone e pelle di leone, armato di scudo e lancia piomba addosso al fuggente Cicno (Κυκνος) già caduto a terra. Anche questi è armato di tutto punto. Ares (Αρεος) è accorso in aiuto di suo figlio e appunta la lancia contro il vincitore. Dietro a questo si veggono ancora gli avanzi della figura di Atene, che assiste tranquillamente.

7) Anfora posseduta un tempo dal Vescovali, a figure nere, portante iscritto il nome di Marte accorso

[1] Una rappresentazione conforme, ma senza iscrizione che ne certifichi il soggetto, p. e. Collignon *Vases peints* n. 266; ecc.

in aiuto; brevemente menzionata nel *Bull. d. Inst.* 1837 pag. 91 (quindi *C. I. Gr.* 7613).

Come le menzionate rappresentazioni son pienamente certificate da iscrizioni [1], così nelle seguenti pitture vascolari il soggetto rappresentato si riconosce da altre circostanze.

8) Idria a figure nere di Vulci in Monaco n. 48. (Cfr. anche *Bull. d. Inst.* 1839 p. 9 s.) Ercole in pelle leonina solleva una grande pietra per iscagliarla contro l'armato Cicno, da lui afferrato per la cresta dell'elmo e caduto a terra. Di qua e di là degli eroi veggonsi le due quadrighe su cui erano giunti sul luogo (cfr. per una parte Hes. *Scut. Herc.* 60 segg. e 341 segg.; per altra parte 347 segg. e 463 segg.); accanto ai carri stanno di qui Ares, di là Atena, senza che pel momento prendano parte al combattimento. Sul collo una scena bacchica.

9) Idria di Vulci a figure nere, un tempo della collezione Feoli (Campana *Cat.* n. 19), ora fa parte della collezione di antichità di Würzburg III n. 129; cfr. anche *Bull.* 1839 p. 11. Ercole colpisce con la lancia

[1] Altre rappresentazioni conformi senza iscrizioni dichiarative - p. e. 1) Idria del Museo Gregoriano II 10, 1 = *Bull. d. Inst.* 1839 pag. 11; 2) Anfora del Museo brit. n. 586 = Percy Gardener *Journal of philology* VII p. 222; 3) Anfora della collezione Santangelo n. 16 4) Anfora della collezione Castellani: De Witte *Catal.* 1866 n. 27 (Atena e Marte per mancanza di spazio son dipinti nella faccia posteriore «spalla a spalla»); 5) Idria Mercurj: menzionata nel *Bull. d. Inst.* 1839 pag. 90 segg. Atena manca; 6) Anfora, la cui rappresentanza il Braun ha fatto riprodurre sulla nostra tav. d'agg. *M* 2, 2*a* (non posso dire, dove attualmente si trovi) ed altri vasi - son per lo più interpretate come combattimenti di Cicno (cfr. la nota di sopra) e forse a ragione, senonchè non è esclusa la probabilità che siano gigantomachie; infatti il supposto Marte non è da nulla caratterizzato, e potrebbe essere un Gigante combattente insieme col suo compagno contro Ercole e Minerva. Gli è perciò che non le annovero tra le rappresentazioni certe del mito di Cicno.

l'alterrato Cicno; da ambe le parti si veggono avvicinarsi su quadrighe Ares ed Atena, accorsi per continuar la lotta. È questo un ulteriore sviluppo della leggenda quale la conosciamo pel frammento esiodeo (cfr. 330 segg. e 425 segg.).

10) Idria d'Orvieto nel Museo etrusco di Firenze a figure nere, descritta negli *Annali* 1877 p. 179 segg. (Körte); *Drittes Hall. Winckelmannspr* pag. 88 n. 26. Ercole appunta la spada contro Cicno fuggente, da lui afferrato per l'elmo; Atena ed Ares vibrano le loro lancie. Per riempir lo spazio veggonsi introdotte dietro il dio della guerra due figure, una donna e un giovanetto, spettatori del terribile combattimento.

11) Tazza a figure rosse con residui d'iscrizioni, appartenuta un tempo alla collezione del principe di Canino; riprodotta dal Gerhard *auserl Vasenb*. tav. 84-85. A me pare che con ragione Otto Jahn (*Annali* 1869 p. 182 nota 4) abbia riconosciuto in una delle scene di questo vaso il combattimento di Ercole e Cicno: Ercole (Ηερ[ακ]λες) armato di scudo e spada, passando avanti a Cicno, il quale stramazza supino al suolo, s'avventa incontro ad Ares [1] che accorre in aiuto. Questi lanciasi con la lancia in pugno contro di Ercole, dietro il quale vedesi Atena (ΑΘ[εν]α[ι]ε), che si avvicina vibrando un giavellotto. Oltre a ciò da una parte e dall'altra della scena veggonsi accorrer due donne colle braccia e le mani levate: l'artista, che conosceva, come noi conosciamo, lo schema del combattimento tra Achille e Memnone in presenza delle loro madri Teti

[1] Forse portava accanto il suo nome scritto da destra a sinistra: A [ρε] ς; quel sigma che pare un N si trova, com'è noto, di frequente. La lancia che passa volando presso al suo capo (o più esattamente, presso al collo) è da immaginarsi scagliata da Ercole o da Minerva accorsa in un aiuto.

ed Eos, lo ha applicato al duello di Ercole e Cicno, e, per riempire lo spazio, da questa parte, vi ha introdotte le madri dei due eroi, come dall'altra parte nel combattimento di Dioniso contro un Gigante, ha aggiunto a ciascuna parte della scena un cavallo col suo ἱπποκόμος armato.

A queste opere greche si riconnette, per quanto cronologicamente e artisticamente lontano, il seguente lavoro dell'epoca imperiale romana, che nel rappresentare la nostra scena ritrae certamente da qualche buon modello greco.

12) Bicchiere di bronzo, trovato ad Erp presso Lechenich, nel Museo renano di Bonn; riprodotto e illustrato nei *Jahrbücher des Vereins im Rheinl.* I 1, 2, pag. 50 segg. (Urlichs); cfr. Panofka *Monatsber. der Berl. Akad.* 1837, p. 71 segg.; Overbeck *Katal. des rhein. Mus.* p. 114 n. 49 (dove sono registrate tutte le altre illustrazioni del monumento, alle quali è da aggiungere Friederichs *Berl. ant. Bildw.* I n. 946). — Ercole e Marte combattono tra loro, mentre Cicno, caduto a terra tra essi due, cerca di rizzarsi poggiandosi sul braccio destro. Il primo, colla pelle leonina avvolta intorno al braccio sinistro a guisa di scudo, brandisce la clava con la destra, mentre Ares spinge contro lui la lancia; lo scudo, che egli imbraccia con la sinistra, ha per insegna la lupa coi gemelli: con ciò l'avversario d'Ercole riman caratterizzato per Marte, ed assicurata così l'interpretazione del bel lavoro. Sull'altro lato del bicchiere vedesi Marte stesso in atto di scendere verso la dormiente Ilia. Così « l'arme e gli amori » del dio della guerra son rappresentati nelle due facce del monumento.

La terza serie contiene le numerose rappresentazioni del combattimento coll'intervento del gran padre Giove,

in atto di scagliare il fulmine tra i suoi due figliuoli Ercole e Marte tenzonanti sopra il cadavere di Cicno, affin di dividere i gagliardi campioni. È questa una versione della leggenda, che nella tradizione letteraria a noi non è pervenuta se non per via dei tardi manuali scolastici di Apollodoro (II 5, 11 § 3)[1] e d'Igino (fab. 31); ma della sua antichità e diffusione fanno fede le molte pitture vascolari a figure nere a noi note.

In questa serie il monumento di gran lunga più importante, sì per l'ampiezza ed esattezza della composizione, come anche per la severità e finitezza del disegno, e principalmente poi per le molte iscrizioni che ne certificano il soggetto, è

13) l'enochoe di Kolchos proveniente da Vulci, posseduta un tempo dal Gerhard, ora ornamento della collezione berlinese (n. 2082); riprodotta dal Gerhard *auserl. Vasenb.* tav. 122. 123; cfr., oltre il testo relativo II p. 134 segg., *Bull. d. Inst.* 1835 pag. 163 segg. e 1839 pag. 6; quanto alle iscrizioni *C. I. Gr.* 8239 e le mie osservazioni nel *Rhein. Mus. für Philol.* vol. XXXV. Ercole (Ηεραxλες) ed Ares (Α[ρ]ες) armati di scudo e lancia combattono sopra il cadavere di Cicno (Κυκ[ν]ος) armato di tutto punto. Tra i due campioni si frammette Giove, in breve e bianco chitone e breve mantello, tenendo nella destra il fulmine. Egli, mentre è rivolto dalla parte di Ares, verso il quale alza le mani in atto di spingerlo addietro, volge la faccia ad Ercole. Questo doppio movimento di Giove, che mette in evidenza la sua parte di mediatore, è tipica nelle rappresentazioni relative a Cicno, e vi si rincontra quasi senza eccezione, tanto che può servir quale indizio certo per identificare

[1] Cfr. prima di tutti Zipperer *Blätter f. Bayr. Gymnas. und Realwesen* XVI pag. 19 segg.

con questo mito una figura vascolare [1]. Dietro il figliuolo d'Alcmena sta ritta per aiutarlo, Atena (Aϑ[ε]ναια); segue poi la quadriga di lui guidata da Iolao (Ιολ[εος]). In corrispondenza di questa dietro Ares c'è il suo carro di cui un cavallo chiamasi "Οχιμος, un altro "Αρωγος, coll'auriga Phobos (Φο[β]ος)[2]. Anche Poseidone ([Ποσ]ειδον) ed Apollo ([Α]πολον) accorrono a dividere i contendenti eroi, laddove Bacco (Διονυσος) e Nereo (Ηαλιος γερον) [3] se ne stanno tranquilli spettatori.

A questa pittura vascolare, il cui autore Kolchos era senza dubbio Ateniese o almeno dell'Attica, io aggiungo immediatamente due vasi trovati nell'Attica.

14) Lekythos della collezione della Società archeologica d'Atene (Collignon n. 198 ripr. Heydemann *griech. Vasenb.* I 4). Ercole colla spada in pugno insegue il fuggente Cicno, in cui aiuto accorre Marte; dietro Ercole è Minerva. Tra i due combattenti è Giove, [4] in atto di sollevar le mani e volgere il capo. Di qua e di là un uomo armato di lancia a cavallo.

Nel vaso di Kolchos gli eroi erano giunti sul luogo del combattimento in quadriga, qui invece si son serviti di cavalli, che essi durante la pugna hanno affidato alla custodia de' loro scudieri, Jolao da una parte, Phobos dall'altra (così chiamo per amor di brevità lo scu-

[1] Cfr. intorno a ciò specialmente E. Braun *Bull. d. Inst.* 1838 pag. 56 seg. Ma naturalmente *nulla regula sine exceptione!* Nella gigantomachia riportata dal Gerhard *aus. Vasenb.* tav. 61 Giove che scaglia fulmini (de' quali rimangono poche tracce; altrimenti Overb. *Kunstmyth.* II p. 348 n. 11) contro i Giganti volti in fuga, ha bensì il capo volto ad Ercole che il segue, quasi per incuorarlo; ma non per questo è da pensare ad una rappresentazione relativa a Cicno!

[2] Hes. *Scut. Herc.* 463; cfr. Hom. *Il.* 15, 119.

[3] Cfr. Furtwängler *Bronzefunde aus Olympia* (*Abh. der Berl. Akad.* 1880 p. 95 e segg.).

[4] Dimenticato dal Collignon l. c.

diero e seguace di Ares). Oltre questi personaggi abbiamo ancora la figura d'un nume, che sta riguardando la scena; dobbiamo però rinunziare a dargli un nome [1].

15) Frammento di un cratere di Atene, nel Museo britannico; descritto da me *drittes Hall. Winckelmannspr.* p. 59 not. 143. Ercole ed Ares [2] combattono con la lancia sopra il caduto Cicno, cui però l'artista non ha creduto necessario dipingere, o tralasciò per negligenza; tra loro interviene Giove, che solleva ambedue le mani e volge addietro il capo. Da ambo i lati una donna che s'interessa alla scena (cfr. 11), e quindi un carro con Jolaos e un altro con Phobos, da ultimo parecchi guerrieri spettatori (cfr. 10).

Tra i vasi di provenienza italica, tutti a figure nere, fan seguito immediato ai nominati vasi greci i due seguenti:

16) Anfora di Vulci nel Museo britannico n. 552: la rappresentazione che qui ci interessa, è descritta nel *Catalogue of vases* I p. 109, 4; cfr. *Journal of philology VII* p. 222. Tra il vincitore Ercole, armato di clava, e Cicno caduto a terra, mentre Ares colla lancia alzata accorre in suo soccorso, si frappone Giove in atto di separare i contendenti; accanto ad Ercole vedesi, come al solito, Atena. Da ciascun lato una quadriga guidata da Jolaos e Phobos e un guerriero che serve a riempir lo spazio.

17) Così detto Holmos di Caere, nel Museo di Vienna: descritto nel *Bull. d. Inst.* 1865 p. 143 seg. Ercole aiutato da Minerva combatte contro Cicno e Marte;

[1] Collignon vorrebbe in quest'uomo vedere un Jolaos; il che è erroneo, di certo.

[2] Chiamandolo, l. c., Cicno commisi un errore (che del resto spesso si commette); poichè Zeus non s'interpone nel combattimento tra Ercole e Cicno, ma tra Ercole ed Ares.

Giove tra i combattenti; a destra e a sinistra le quadrighe. Se il padre degli dei e degli uomini è imberbe, deve ascriversi a trascuraggine del pittore.

La maggior parte delle rappresentazioni si limitano a cinque personaggi: Giove in mezzo, di qua Ercole con Minerva, di là Cicno con Marte, ora stretti gli uni accanto agli altri, (18; 19; 20), ora, quando lo spazio lo permetteva, ciascuna figura è dipinta isolata (21, cfr. 22). Sono le seguenti:

18) Anfora di Vulci in Monaco n. 81; ripr. Gerhard *aus. Vasenb.* tav. 121 n. 2.

19) Anfora di Etruria, un tempo presso Baseggio: ripr. Gerhard *aus. Vasenb.* tav. 121 n. 1 cfr. *Bull. d. Inst.* 1839 p. 89 seg. Rovescio: un guerriero su carro, attorniato da opliti e donne.

20) Anfora di Vulci, un tempo presso Baseggio, ora nel Museo civico di Bologna, *Catal.* n. 1587; descritta dal Brizio l. c.; cfr. *Bull. d. Inst.* 1870 p. 56; *drittes Hall. Winckelmannspr.* p. 59, n. 1587. Rovescio: combattimento d'Ercole contro le Amazzoni.

21) Lekythos di Vulci, già Durand n. 1, poi Raoul-Rochette n. 43, più tardi Paravey n. 5: ripr. nella tav. d'agg. M 3, 3*a* [1]; cfr. Braun *Bull.* 1835 p. 166 e 1839 p. 7. Che qui non sia da ravvisare una Gigantomachia, come vorrebbe il De Witte, ma che ben si sia apposto il Braun riferendo la scena a Cicno, mi pare indubitabile: uno sguardo sulla riproduzione e un confronto colle succennate rappresentazioni bastano a provarlo. Giove porta qui, oltre il fulmine (13), anche lo scettro. Per negligenza dell'artista la clamide, che dovrebbe cader sulle spalle, pende piuttosto sul petto.

[1] La nostra tav. d'agg. M fu già fin dall'anno 1836 composta da E. Braun.

22) Idria di Vulci, posseduta un tempo dal principe di Canino (De Witte *Descr.* 1837 n. 133) poi da Bourgeois-Thierry; ripr. *Elite céram.* I 2; cfr. Rochette *Journal des sav.* 1851 p. 651 seg.; De Witte *Elite* I p. 315 ad p. 8, 2. — Anche questa fu un tempo interpretata per una Gigantomachia, poi dal De Witte e dal Rochette giustamente riferita a Cicno; erra però quest'ultimo ravvisando in quell'uomo barbato, con la lancia nella destra, il quale divide i combattenti, Ares che si frappone tra Ercole e Cicno. Quella figura rappresenta certamente Giove, se non che l'artista gli ha per errore attribuito la lancia in luogo dello scettro (15; 17; 21). Ares è piuttosto quel guerriero armato di lancia e scudo coll'insegna d'un serpente, che protegge il caduto Cicno. Dietro Atena vedesi anche Mercurio, che riguarda la scena e solleva la sinistra in atto di maraviglia.

A queste figure vascolari [1], d'arte e di epoca indubitatamente greca, fa seguito una rappresentazione in terracotta d'epoca tarda romana, pubblicata non ha molto.

[1] Io mi limito a segnalar quelle rappresentazioni che senza alcun contrasto mi sembrano certe. Quindi è che non aggiungo al novero antecedente le due seguenti pitture vascolari, sebbene coloro che l'hanno pubblicate, come anche Engelmann, le riferiscano a Cicno: 1) Collezione di vasi di Monaco n. 98; 2) Museo britannico n. 475. Vi è rappresentato un uomo barbuto in atto di dividere due guerrieri contendenti. Dato anche che non si tratti di una scena « di genere », io credo miglior partito lasciare indecisi i nomi mitici dei personaggi. A ogni modo io non potrei riconoscervi Zeus tra Ercole ed Ares (i cataloghi dicono erroneamente Cicno), stantechè su vasi a figure nere non è ammissibile, senza qualche motivo stringente, un Ercole non caratterizzato o dalla pelle leonina, o da iscrizione, o da altro qualsiasi aggiunto (p. e. faretra, clava); ciò non si incontra se non assai di rado, p. e. nel combattimento col leone o nel trasporto del cignale.

23. Medaglione in terracotta trovato ad Orange, nella collezione del signor Emilien Dumas de Sommières: ripr. ed illustr. *Gaz. archéol.* III 12, 1 pag. 67 segg. (Roulez). Su di un alto basamento quadrangolare, che il Roulez ritiene per un *theologeion* ed io paragonerei piuttosto ai cosidetti *tribunalia* del teatro ed anfiteatro romano, siede Giove spettatore ed arbitro tra Atena e Vittoria. Dinanzi a loro quasi campioni nell'arena si veggono Ercole con la clava e ramo di palma nella sinistra e Marte armato da capo a piè con scudo e lancia. Tra di loro vedesi seduto in basso l'aquila portante nel becco e sulle ali spiegate il fulmine[1] che ha separati i contendenti; cfr. Apoll. l. c. (βληθεὶς κεραυνὸς μέσος ἀμφοτέρων διαλύει τὴν μάχην) ed Igino l. c. (*Jovis inter eos fulmen misit atque ita eos distraxit*). Ercole s'allontana, levando la destra come se volesse dire « c'incontreremo un'altra volta! » Marte sta superbo in atto di sfida dinanzi a lui. La composta contesa de' due figliuoli di Giove s'è, per testimonianza dell' appostavi iscrizione, accesa per causa di Cicno: presso Marte si legge: « *adesse ultorem nati m(e) crèdas mei*[2]. » La risposta di Ercole suona: « *virtus nusqua(m) terreri potest.* » Roulez riferiva questa composizione ad una scena tragica; io non vado d'accordo con lui. L'antico mito della contesa sorta tra Ercole e Marte per la sconfitta e l'uccisione di Cicno è qui, secondo un concetto prettamente romano, rappresentato sotto l'aspetto d'un'arena, il cui pubblico son le divinità olimpiche.

[1] L'aquila e il fascio dei fulmini, stando al disegno, mi paiono indubitabili; il Roulez, l. c., la pensa altrimenti.

[2] Pare che vi rimanga in una propria linea la desinenza o il principio (TOR) del nome dell'artefice.

Tutte le rappresentazioni di cui abbiamo parlato sinora, trattano il mito di Cicno in maniera per dir così epica, si riferiscono più o meno ad alcuni originali divenuti tipici ed espongono l'avvenimento con perfetta semplicità, ora in succinto, or con una certa larghezza; da poche eccezioni infuori sono pitture vascolari a figure nere (soltanto 6 ed 11 sono a figure rosse), alle quali aggiungonsi uno scarabeo arcaico (3) e due rilievi romani d'epoca tarda (12; 23). Adesso però abbiamo da considerare una rappresentazione che, a parer mio, ci porge la leggenda in forma libera e drammatica, e vien così a formare una quarta serie, ristretta per ora ad un solo esemplare, donde alcuni enigmi e difficoltà nell'interpretazione. Nella letteratura rimangono tuttora tracce di una trattazione drammatica del mito di Cicno ed Ercole, sebbene noi possiamo piuttosto congetturarle che verificarle. Leggiamo di Acheo ch'egli abbia scritto un Cicno, e ce ne rimangono due frammenti (Nauck *Fr. trag. gr.* 583 n. 22 e 23). Secondo il Welcker (*Gr. Trag.* pag. 961) il dramma doveva riferirsi al Cicno troiano, ma l'uno dei frammenti (Ath. p. 270*e*) πεινῶντι δ' ἀνδρὶ μᾶζα τιμιωτέρα χρυσοῦ τε κἀλέφαντος mi par che si possa interpretar molto chiaramente con la nota ἀδηφαγία di Ercole, in guisa che il dramma di Acheo potrebbe meglio riferirsi a Cicno, figlio di Marte, e probabilmente sarebbe stato un δρᾶμα σατυρικόν, come par che il Friebel (*Fr. satyrogr. gr.* p. 55 sg.) con ragione supponga. Anche Eschilo aveva scritto un dramma intitolato Cicno: ce ne fa fede Aristofane *Ranae* v. 963 : Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους. Può darsi che egli avesse rappresentato il Cicno abbattuto da Ercole, del quale il carro da guerra e i cavalli più volte si trovano particolar-

mente menzionati [1]. Welcker (*Trilog.* pag. 544 e 563,16) ed altri (p. e. Kock) pensano per contrario che il soggetto della tragedia eschilea fosse il Cicno troiano — *sub iudice lis est*. Chechè ne sia, io ravviso la trattazione drammatica del mito nel seguente molto discusso :

24) vaso a figure rosse della collezione Iatta n. 1088 : ripr. p. e. *Bull. nap. N. S.* I 6, *arch. Ztg.* 1856 tav. 88. — L'interpretazione per mezzo del mito di Cicno appartiene, come è noto, al possessore stesso del vaso, e mi sembra giusta, con le modificazioni da me proposte nel *Bull. d. Inst.* 1871 pag. 222, malgrado l'opposizione testè ripetuta ed ampiamente motivata dell'Engelmann, il quale vuol ritrovarvi piuttosto Ercole ed Ergino (*arch. Ztg.* 1875 pag. 20 segg. e 1879 pag. 186 segg.) Son sette le obbiezioni che l'Engelmann eleva contro Cicno. Primo punto : v'è rappresentato un sol carro [2]. A me pare che il pittore del vaso Iatta non abbia copiato interamente il suo originale, ma che per mancanza di spazio abbia omesso il carro di Ercole con Iolao. E lo prova il fatto che per dar finimento e simmetria alla composizione dobbiamo immaginarci un secondo carro dietro Atena ; mentre, così come è, rimane senza giuste proporzioni ed interrotta. Il pittore poi preferì di omettere il carro di Ercole, non quello di Cicno, perchè gli tor-

[1] Hes. (*Scut. Herc.* 346) lo chiama ἱππόδαμος; secondo scol. *Iliad.* XXIII 346 egli sfida Ercole ad una corsa a cavallo o su carro τούτῳ (sc. τῷ ἵππῳ Ἀρίονι) δὲ διαγωνισάμενος Ἡρακλῆς πρὸς Κύκνον τὸν Ἄρεος υἱὸν καθ' ἱπποδρομίαν ἐνίκησεν ἐν τῷ τοῦ Παγασαίου Ἀπόλλωνος ἱερῷ, ὅ ἐστι πρὸς Τραχῖνι (così giustamente il Gerhard *aus. Vasenb.* II 131, 18; vulg. Τροιζῆνι).

[2] Anche io, come l'Engelmann (l. c. pag. 189 nota), lascio deliberatamente da parte il vaso di Terranuova che il Gerhard *Ann.* 1835 pag. 39 menzionò brevemente e voleva, sebbene con incertezza, riferire a Cicno.

nava opportuno di dare a quest'ultimo un aspetto più imponente e terribile coll'aggiunta del carro da guerra e del seguito. Domanda in secondo luogo l'Engelmann. che cosa avrebbe dovuto fare Atene dal momento che Ares fosse entrato nel combattimento, avendo essa date le sue armi ad Ercole. Rispondo soltanto accennando ad alcuni dei vasi sopracitati, nei quali vedesi Minerva spettatrice tranquilla del combattimento (p. e. 4; 14; 18; 21); ed a ciò una lancia e l'egida è più che bastante. In terzo e quarto luogo l'Engelmann trova difficoltà nel veder Cicno rappresentato sì giovine ed Ercole sì grinzoso. Quanto al primo, il pittore lo effigiò così per ottenere un artistico contrasto tra la giovanile bellezza e la selvaggia crudeltà del figliuolo di Marte, che divenuto il terrore di tutti gli uomini (Eur. *Herc. fur.* 391: *ξενοδαίκτας*; Schol. Pind. *Ol.* X. 19: *κακόξενος*) avea fatto voto d'innalzare a suo padre un tempio co'teschi degli uccisi (Schol. Pind. *Ol.* II 147 e X 19); quanto al secondo, la cosa si spiega abbastanza con la difficoltà del combattimento a cui s'espone l'eroe già maturo d'anni: *τράπε δὲ Κύκνεια μάχα καὶ ὑπέρβιον* Ἡρακλέα dice Pindaro (*Ol.* XI [X] 15) della gravità di questa avventura. Quinta difficoltà dell'Engelmann è che in duello la tromba non ha ragione di essere, vedendosi essa soltanto ne'combattimenti delle moltitudini [1]. A dir vero, monumenti dove si vegga la tromba in una monomachia io non saprei additarli; ma che talvolta essa abbia servito a dare il segno dell'assalto in un duello, è provato dal racconto del combattimento tra Eteocle e Polinice presso Euripide *Phoen.* 1382 (*ἐπεὶ δ' ἀφείθη πυρσὸς ὡς Τυρσηνικῆς σάλπιγγος ἠχή, σῆμα φοινίου μάχης, ῇξαν δρό-*

[1] Cfr. p. e. Millingen *Peint. de vas.* 87; Gerhard *apul. Vas.* 2 (collez. di Berlino n. 1000); *Bull. arch. napol. N. S.* II 4 (Jatta n. 1096) e altri.

μημα δεινὸν ἀλλήλοις ἔπι κ. τ. λ.) Finalmente — nell'interpretazione del vaso Iatta lascio affatto da parte il rilievo in terracotta d'Orange (23)[1] — l'Engelmann trova un'altra obbiezione nell'apparire di Apollo come arbitro. Ma Apollo non entra qui come giudice del campo, sibbene come pacificatore tra Ercole e Cicno e per tentare d'impedire il combattimento. Certamente presso Esiodo la parte sostenuta da Apollo è diametralmente opposta; quivi egli *αὐτὸς γάρ οἱ ἐπῶρσε βίην Ἡρακληείην* (69). Ma nel vaso Iatta, fabbricato probabilmente sul finir del 4° secolo, noi non abbiamo una rappresentazione che si riferisca ad un qualche epos, ma sibbene — e in ciò si allontana completamente dalle pitture vascolari sopra menzionate — una composizione avente a base una perduta elaborazione drammatica del mito. Prima che si accenda la pugna tra il figlio di Giove e quello di Marte, Apollo, nel cui bosco ha luogo la zuffa, cerca per ordine di Giove, s'intende, di rappaciarli, ma non vi riesce, colpa l'insolenza e l'acciecamento di Cicno: ne fa fede la presenza dell'Erinni (Apate). Ora Ercole s'apparecchia al combattimento, Minerva stessa gli dà le proprie armi, giacchè si richiedevano uguali, lancia contro lancia, scudo contro scudo. Segue la sconfitta di Cicno, l'accorrer di Ares, la contesa tra i due gagliardi, alla quale l'intervento di Giove pone un termine. Questa presso a poco doveva essere la tela del dramma di cui troviamo rappresentato nel vaso apulico Iatta il principio, vale a dire, incontro di Ercole e Cicno, inutile interposizione di Apollo, apparecchi di Ercole.

Dopo aver così enumerati i monumenti a noi rimasti ne' quali troviamo rappresentato il combattimento

[1] Engelmann vi vide dapprima Jolao *arch. Ztg.* 1875 p. 20, nel quale errore innanzi a lui era caduto il Rosenberg *Erinyen* p. 71, 50,

d'Ercole con Cicno, figliuolo di Marte, posso ora rivolgermi alla tazza di Pamphaios, testè trovata, di cui una pittura, secondochè riconobbe già l'Helbig, ha per soggetto questo medesimo mito. La rappresentazione appartiene alla prima serie, mostrandoci essa soltanto Ercole e Cicno in lotta (1; 2; 3; 4), ma con certi ampliamenti ed aggiunte, che finora non avevamo rilevato in nessuna delle rappresentazioni della prima serie. Ercole, in chitone e pelle leonina, combatte con lancia e scudo (1; 6; 13; 22; cfr. anche 9) contro Cicno, il quale è, come quasi sempre, armato di tutto punto [1]; sul suo scudo è dipinto un cigno (κύκνος), [2] forse « stemma parlante. » affin di togliere ogni dubbio sull'identità dell'antagonista di Ercole. Ma non c'era bisogno di questo per accertarne l'interpretazione. Infatti di qua e di là veggonsi le quadrighe degli eroi (8; 9; 13; 15; 16; 17), l'una guidata da Jolaos, l'altra da Phobos, nome che per amor di brevità diamo all'auriga di Cicno, sul fondamento dell'iscrizione che è nell'enochoe di Kolchos (13); ambedue gli aurighi, che tengono in mano le redini (Jolao anche il pungolo), son vestiti di chitone, corazza, schinieri, ed elmo; ma mentre « Phobos » sta riguardando tutto in pena per Cicno, Jolao monta sul carro; con che la composizione tanto simmetrica acquista un po' di movimento e di vita. Del tutto nuovi e senz'altro esempio, sin qui, nelle rappresentazioni di Cicno sono i due fanciulli alati che da destra e sinistra, di sopra ai cavalli, accorron volando verso il gruppo dei combattenti. Tutti e due son nudi e colle braccia protese. Quello dalla parte di Ercole

[1] Fanno eccezione i nn. 3, 11; 12 e 24 dove è rappresentato nudo.

[2] Secondo alcuni Ares cangiò suo figlio in questo uccello (Athen. p. 393 E; Eustath. ad Il. pag. 254, 42), com che si racconta anche di altri eroi dello stesso nome (Ovid. Metam. II 377; VII 379; XII 145).

ha una corona e tiene in ciascuna mano un fiore (o delle foglie). Che l'espressione della sua fisionomia sia « più gaia » che quella dell'altro « il quale sembra triste », è un particolare su cui non posso accordarmi coll'Helbig (*Bull.* 1877 p. 114); almeno a giudicar dal disegno, della cui fedeltà però non è da dubitare: pur troppo io non ho visto coi miei occhi il vaso stesso. Chi sono ora quelle due figure *alate*? Naturalmente, non è da pensare ad Eroti, non essendo ciò concesso nè dall'età della pittura nè dal contenuto della leggenda; pensare alle *Keres* lo vieta il sesso. Lascio ad altri il darne un' interpretazione del tutto soddisfacente; per parte mia ecco un' ipotesi che mi par vicina al vero. Che siano Thanatos ed Hypnos che arrivano volanti per poi portar via e seppellire il cadavere di Cicno? Certo un tratto simile non ci è noto per tradizione; se il pittore del vaso — è quello stesso Pamphaios di cui possediamo una rappresentazione [2] dove il corpo di Memnone vien seppellito da Hypnos e Thanatos — abbia di suo capo applicato a Cicno quel tratto [3] tolto dall' episodio di Memnone nell' Etiopide, ovvero se ciò gli sia stato suggerito dall' esempio di qualche poeta, è una questione che rimarrebbe aperta; la piccolezza delle due figure potrebbe forse spiegarsi per la mancanza di spazio e troverebbe un' analogia col Thanatos [4] o, come il Klein [5] vuole, coll' Hypnos

[1] Cfr. su ciò *drittes Hall. Winckelmannspr.* pag. 80 not. 206 [e Brunn *Sitzungsber. der Münch. Akad.* 1880, I pag. 188, 1].

[2] Tazza nel Mus. Britannico n. 884: ripr. p. e. dal Gerhard *aus. Vasenb.*. tav. 221, 222; Overbeck *Sagenkr.* 22, 14 ecc. Cfr. ora Robert *Thanatos* pag. 9 segg.; Brunn *Sitzungsber. der Münch. Akad.* 1880, I pag. 186 segg.

[3] Cfr. Brunn, l. c. pag. 189 segg.

[4] *Drittes Hall. Winckelmannspr.* pag. 80 not. 206.

[5] Klein *Euphronios* pag. 53, 4.

dei noti vasi di Alcioneo e con altri. Checchè ne sia dell' interpretazione di questi « efebi alati », non ne potrà mai venire combattuta o infirmata la certezza, con cui riferiamo al noto combattimento di Cicno la nostra rappresentazione.

Sull'altro lato esterno della tazza, in contrapposto con la scena eroica del combattimento, è dipinta una scena della vita quotidiana: efebi che nella palestra s'esercitano a diversi giuochi. In presenza del *paidotribes* e al suono d'un flauto cui dà fiato un *auletes* (con φορβειά e συβήνη), un giovinetto corre (δρόμος), un altro con in mano degli *halteres*, della forma più antica, si esercita al salto (ἅλμα), un terzo scaglia il giavellotto (ἀκόντιον), il quarto vibra il disco (δίσκος), due altri finalmente, colle mani in parte involte di *himantes*, sono occupati nella πυγμή[1].

Nell'interno della tazza è dipinto un simplegma tra un Satiro barbato ignudo ed una Baccante vestita, coronata e tenente in mano un serpente e un tralcio con grappoli. Attorno si legge l' iscrizione Ηο παις καλος (nel campo della rappresentazione di Cicno rimangono d'una iscrizione analoga soltanto due lettere: καλΟΣ ο παις).

Il pittore della tazza è quel Pamphaios, del quale noi già possediamo un numero considerevole d'opere di sua arte, specialmente tazze per bere, opere segnalate, più completamente che altrove, dal Brunn *Künstlergesch. II* p. 720 e segg. Anche qui, come più volte incontrasi, il nome dell'artefice è scritto sull'orlo del piede (lo stesso vedesi in Brunn n. 1–5; 7; 9; 12; 13; cfr.

[1] Cfr. Pinder *Fünfkampf* pag. 108 sgg.

[2] Se invece d'una πυγμή fosse rappresentata una πάλη, noi avremmo qui la prima rappresentazione del pentatlo su d'un vaso cfr. Pinder *Fünfkampf* pag. 43 segg.

anche 8) in lettere nere su fondo rosso, e in eleganti caratteri, intelligibili e chiari, come non sempre accade di trovare, ΓΑΝΘ (sic) ' ΑΙΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ.

Se si confrontano ora i vasi di Pamphaios sin qui pubblicati — e son nove in tutto (Brunn n. 2; 3; 4; 11; 13; 15; 17; 19 e 25) — com' anche gli altri vasi finora non descritti che brevemente — son diciassette — con la nuova tazza di Corneto, ne risulta che questa conferma pienamente ciò che quelli c'insegnano sullo stile e sulle composizioni di Pamphaios. V'incontriamo infatti il medesimo arcaismo, spesso anzi goffaggine di composizione, la medesima durezza e rigidità del disegno, in specie ne' panneggiamenti, la stessa predilezione per le scene bacchiche e tolte dalla vita quotidiana, qualità queste di cui non è riuscito a spogliarsi neppure nella più elaborata e tarda opera della sua arte, la tazza di Memnone (Mus. brit. n. 834). Pamphaios, la cui attività dev'essersi prolungata sin verso il mezzo del quinto secolo, rimase sempre essenzialmente attaccato all' arte primitiva della pittura a figure nere, con la quale egli avea cominciato la sua carriera artistica (Brunn 23-26). La tazza cornetana poteva benissimo essere eseguita « a figure nere »; non c'è che quell' aggiunta degli « efebi alati », spieghisi come si vuole, la quale accenni ad una nuova direzione e a nuovi tempi.

Il numero di gran lunga maggiore delle opere di questo artista è stato rinvenuto in Vulci, onde possiamo inferirne che Pamphaios abbia lavorato in quella città, qualche volta insieme con Epiktetos (Brunn n. 10 e 11), sia che egli vi fosse immigrato dall'Attica, sia natovi da genitori greci, e che insieme con altri artisti greci

[1] Cfr. Löschcke presso Helbig *Ital. in der Poebene* pag. 129 e *de basi Spartana* pag. 7, 20.



abbia impreso colà a soddisfare l'incessante richiesta di vasi dipinti per parte degli Etruschi. Per altro anche fuor di Vulci trovavan spaccio i suoi manufatti; così abbiamo rinvenuto un vaso di sua mano in Chiusi (Brunn n. 15), tre in Caere (n. 19-21) e in Tarquinii questa tazza colla rappresentazione del mito d'Ercole e Cicno, da noi per la prima volta pubblicata.

H. HEYDEMANN.

DUE VASI DI BOLOGNA RAPPRESENTANTI L'ASCENSIONE E L'INGRESSO D'ERCOLE NELL'OLIMPO.

(*Mon. dell'Inst. Vol. XI, tav. XIX, tav. d'agg. N.*)

Le due pitture vascolari a figure rosse, che si pubblicano ora per la prima volta sulla tavola d'agg. N e sulla tav. XIX dei *Monumenti* sono da riannodare a due serie di rappresentanze, delle quali io ho trattato un po' largamente in uno scritto uscito, non è molto, nella *Rivista filologica* di Torino[1]. Ho toccato ivi anche alle due nuove pitture; ma mi sono riservato di discorrerne più in particolare, publicandole negli *Annali*. Esse occupano la faccia principale di un cratere e d'una kelebe, venuti in luce, insieme con altri vasi greci, presso Bologna nel podere del sig. Arnoaldi-Veli e già descritti dal ch. prof. Brizio[2].

La prima ci offre il trapasso di Ercole dal monte Oeta all'Olimpo. Nel mezzo quattro cavalli si slanciano

[1] Anno IX, fasc. di Luglio-Agosto 1880 pag. 13-73.

[2] *Bull. d. Inst.* 1879 p. 219-221. Quanto alle altre scoperte avvenute nella stessa località v. Gozzadini, *Intorno agli scavi archeologici fatti dal Sig. Arnoaldi-Veli presso Bologna.*

impetuosamente da destra a sinistra in moto ascensivo traendo un carro, sopra il quale sta l'eroe imberbe coronato d'alloro, con la clamide che gli scende dall'omero sinistro, gli si avvolge attorno al braccio e svolazza dietro le spalle. Egli tiene con la sinistra la clava e si appoggia con la destra all'*antyx* della quadriga. A fianco di lui un garzone ignudo pure coronato regge le redini ed alza con la destra il *kentron*. Innanzi ai cavalli procede frettoloso Mercurio e si rivolge indietro verso di essi, quasi per vedere se seguano il cammino ch'egli addita. Ha il capo cinto d'alloro; porta il petaso appeso dietro le spalle, la clamide orlata d'una fascia nera, sotto alla quale tiene un po' alzato il braccio sinistro, e con la destra solleva il caduceo [1]. Tra Mercurio e i cavalli nell'alto pendono due ramoscelli di alloro intrecciati insieme. Al di sotto della quadriga sono delfini e altri pesci.

Vi ha una classe non molto numerosa di rappresentanze, ov'è figurato nello stesso modo l'eroe che ascende all'Olimpo, e le più notevoli sono quelle che in un piano inferiore rendono l'altro episodio della morte d'Ercole sul rogo dell'Oeta [2]. Il nuovo dipinto,

[1] Mancano e sono state nell'originale malamente ristaurate alcune parti del dipinto: il collo e il braccio destro di Mercurio, la gamba destra dal ginocchio fino alla noce del piede e un tratto del manto soprapposto alla mano sinistra della stessa figura; la testa, salvo la parte inferiore, del primo cavallo, il petto del secondo colle gambe anteriori del terzo, di cui si conservano solo i piedi; le gambe anteriori, il petto e il collo del quarto; il petto e il collo di Iolao con parte del braccio destro. Le figure del rovescio sono molto rovinate e insignificanti.

[2] I. Vasi che rappresentano il rogo e l'ascensione:

A. Gerhard, *Ant. Bildw.* I, t. XXXI, p. 275;

B. Roulez, *Ann. d. Inst.* 1847 p. 263, *Mon.* IV, t. XLI.

C. Avellino, *Bull. arch. Nap.* 1855 t. XIV p. 173 sgg.

Il Francke, *Ann. d. Inst.* 1879 p. 58-62 cita le tre rappresen-

se per l'aspetto artistico è cosa di piccolo conto, perocchè il disegno trasandato e lo stile alquanto grossolano mostrano com' esso appartenga al periodo tardo delle fabbriche vascolari; ha non pertanto un qualche valore archeologico, contenendo due particolari che mancano alle altre rappresentanze dello stesso soggetto. Sopra la quadriga accanto all'eroe, in luogo di Minerva (come in B D F) o della Vittoria (A C E H) comparisce un giovane ignudo, nel quale io non saprei riconoscere niun altro all'infuori di Jolao, il fido compagno d'Ercole, che, secondo Diodoro,[1] era stato egli pure presente sull'Oeta alla morte dell' eroe. Sono indotto a dare quest' interpretazione specialmente per ciò, che sopra quella serie molteplice di vasi a figure nere, ov'è rappresentata del pari, ma sotto la forma di una solenne processione di divinità, la traslazione di Ercole nell'Olimpo,[2] Jolao non di raro sta al fianco di lui, tenendo, come qui, le redini della quadriga. Ed è determinato dal nome ΙΟΛΕΟΣ così

tanze e altre due figuranti la sola morte dell'eroe: una gemma (Cades v. 25 n. 283) e il frammento di un rilievo da lui pubblicato (tav. d'agg. E, 2).

II. Vasi con la sola scena dell'ascensione:

D. Millingen, *Peint. de vases grecs* t. XXXVI;

E. Millin, *Peint. de vases* I, t. XVIII;

F. De La Borde, *Vases de Lamberg* I, t. LXXV;

G. D'Hancarville, *Cab. Hamilton* (ed. di Firenze) IV, LIX;

H. Lo Schulz accenna incidentemente un oxybaphon di Gio. Batt. Jatta che sembra rappresentare lo stesso soggetto nella maniera degli altri vasi: *Bull. d. Inst.* 1836, p. 121.

I. Nuovo vaso di Bologna.

Per la letteratura e per l'analisi delle rappresentanze citate, v. il mio studio sopra accennato, parte II p. 14-32.

[1] IV, 38.

[2] Così fatte rappresentanze ho citate e ne ho brevemente discorso a pag. 34-38.

sopra un vaso pubblicato dal Robert [1], come sovra un altro descritto dal De Witte [2].

Un'altra variante del vaso Arnoaldi consiste nei delfini e nei pesci, che sono delineati al disotto della quadriga. Essi manifestamente raffigurano il mare. È troppo noto che gli artisti de' vasi si sono valsi ordinariamente di questo mezzo per indicare l'elemento umido; ne abbiamo perfino un esempio in que' vasi arcaici ateniesi pubblicati dall' Hirschfeld, [3] ed esempii frequentissimi troviamo poi nelle pitture del periodo classico, [4] dove talvolta sono espresse anche le onde mediante linee orizzontali e serpeggianti. [5] – Ma come si spiegherà la presenza del mare in questa scena di Ercole, che sale all' Olimpo? Nelle rappresentanze A B C, dove al di sotto della quadriga compare il rogo dell'Oeta, in questa maniera è designato acconciamente il punto di partenza della quadriga stessa. In A, nell'alto, i capitelli di due colonne sormontati da un architrave denotano poi l'ingresso dell'Olimpo, che è la meta del viaggio. Nelle rappresentanze invece della seconda serie

[1] *Arch. Zeit.* 1866, t. CCIX, 3, 4.

[2] *Cab. Étr.* n. 98. Senza il nome, Iolao comparisce in altri simili vasi, Jahn, *Arch. Aufs.* p. 101-103; Gerhard, *Aus. Vas.* I, p. 141. n. 208, lett. 1 sgg.

[3] *Mon. d. Inst.* IX, t. XL, 8 (77).

[4] *Mon. d. Inst.* I, t. XLVI; II, t. XXXII (è il gran vaso di Ruvo con scene nuziali; i pesci sotto la quadriga d'Enomao sembra appartengano alle figure dell'altro lato del collo, esprimenti numi elementari; cfr. *Ann. d. Inst.* 1864, p. 98); VI e VII, t. LXXVII; VIII, t. III; X, t. VIII e XXV; Gerhard, *Aus. Vas.* I, t. XLIX; II, t. CIX; De Witte, *Monum. grecs publiés par l'Associat. pour l'encourag. des études gr.* 1872, n. I. Alcuni pesci in un dipinto vascolare presso Welcker, *Alte Denkm.* III, t. XIX, 1, denotano invece il fiume Stige, al di sopra del quale Ercole trasporta sulle spalle Plutone.

[5] Su due delle rappresentanze citate (*Mon.* I, t. XLVI e X, t. VIII) oltre ai delfini e ai pesci v'è una linea ondeggiante che denota la superficie del mare.

salvo che in F, dove si veggono pure le colonne dell' Olimpo, manca ogni segno di località. Ora, sul vaso Arnoaldi l'artista non ha creduto conveniente lasciare la quadriga sospesa nel vuoto in mezzo al quadro, senza indicare ov' ella si trovi, ed ha aggiunto nel basso il mare, perchè sia messo meglio in evidenza il miracolo di quei cavalli, che slanciandosi al di sopra di esso, nell'atmosfera, traggono l'eroe divinizzato alla sede dei numi. Alla quale sembra poi accennino i due ramoscelli che pendono intrecciati dall'alto, come ha saggiamente nonotato il ch. Brizio.

Passiamo ora a considerare l'altro vaso riprodotto sulla tav. XIX dei *Monumenti*, ove comparisce la più splendida rappresentazione, fin qui nota, dell' ingresso di Ercole nell'Olimpo. Nel mezzo è Giove assiso in trono col capo coronato d'alloro; molte belle trecce di capelli gli discendono inanellate sull'omero e sul petto. Ei porta l'himation che gli lascia scoperto l'omero destro; regge nella sinistra un grande scettro e con la destra presenta una patera al nuovo venuto, che se gli fa innanzi. Il trono senza spalliera è ricco di fregi: i piedi ornati di doppie palmette terminano superiormente con due volute ioniche, onde prendono la forma di picciole colonne. [1] A destra di Giove sta ritta Minerva, vestita di doppio chitone rattenuto ai fianchi dal cingolo; sul petto ha l'egida di piccole proporzioni e senza il gorgoneio, l'elmo in capo, i pendenti alle orecchie; sostiene con la destra alzata la lancia e posa la sinistra al fianco. Ercole a destra si presenta al signore dell' Olimpo, indossando una corta tunica e la

[1] Simile decorazione hanno d'ordinario i seggi delle divinità: *Mon. d. Inst.* I, t. LII, LIV; II, t. XXV, 1, 2, Welcker, *Alte Denkm.* III, t. XXV, 1 e XXXIII; ecc.

pelle di leone, che gli avvolge la testa, le spalle e i fianchi nella consueta maniera. Egli leva la destra con l'indice disteso e con la sinistra tiene appoggiata sull'omero la clava. Dietro di Giove Apollo citaredo intreccia le dita della mano sinistra nelle corde della grande lira sostenuta dall' altra mano. Due ciocche dei capelli ricinti da un serto d'alloro gli fluiscono sul collo. Veste un lungo chitone manicato a finissime pieghe con triplice *limbus* orizzontale ed un elegante manto trapunto con leggiadria, che gli passa attraverso agli omeri. Dall'opposto lato, presso ad Ercole, Mercurio barbato si avanza col petaso appeso dietro la nuca e una tenia attorno al capo; la clamide fregiata tutta attorno da una fascia nera è affibbiata sull'omero destro. La sinistra regge il caduceo e il braccio destro si ripiega sul petto [1].

Qui noi vediamo determinata pienamente e chiaramente la presentazione di Ercole a Giove. Questi accoglie amicamente l'eroe e in pegno dell'immortalità che gli concede, offre a lui la patera col nettare divino. Il quale atto è acconcio ed efficace per esprimere qualche patto od accordo, e lo vediamo, per citare un solo esempio, attribuito a Giove con eguale significazione in un altro dipinto vascolare relative all' hieros gamos di Plutone e Persefone [2]. Ercole è barbato, laddove nelle citate rappresentanze dell'ascensione di lui all'Olimpo, salvo che in A, comparisce imberbe, come lo concepì l'arte nel pe-

[1] Il rovescio è assai perduto; quattro figure originariamente lo decoravano, di cui rimangano due sole. — Una donna col capo coperto di una cuffia presenta una tazza ad un uomo involto nel manto e munito di bastone.

[2] Welcker, *Alte Denkm.* III, t. XII; cfr. p. 97. Giove offre la patera in questo modo anche sul rovescio di un vaso figurante la nascita d'Erittonio, *Ann.* 1829, p. 292, *Mon.* t. X e XI.

riodo più tardo, quasi che, spiccatosi dal mondo, rivestito di natura divina ei dovesse rifiorire di novella gioventù [1]. Ma l'eroe non ha nulla di rude, di fiero e selvaggio; la finezza dei lineamenti, lo incesso dignitoso, l'elegante chitone che indossa, indicano abbastanza chiaramente esser egli spoglio oggimai della parte caduca e mortale e reso degno della vita nuova in cui sta per entrare. Il gesto che egli fa con la destra, è cosa molto notevole e sulla quale ritorneremo fra poco. Quanto alla presenza di Apollo, oltre a quella molto ovvia di Minerva e di Mercurio, abbastanza riscontri ci porgono talune di quelle rappresentanze a figure nere già accennate, dove appunto Apollo col suono della lira festeggia il processionale incedere di Ercole nell'Olimpo [2]: il quale momento è anteriore alla presentazione di lui a Giove, figurata sul nostro vaso.

Ho passato in rassegna nella mia Memoria i dipinti che rendono questo, che si può dire il secondo e l'ultimo grado dell'apotesi. Essi del resto non sono così uniformi come quelli figuranti l'ascensione; ma presentano tipi abbastanza varî per rispetto al concepimento artistico, ed alla composizione. Nel periodo arcaico il mito è espresso nella maniera più semplice: sopra una kylix di Vulci [3] e sopra una celebre anfora del Museo britannico [4] comparisce l'eroe che da Minerva è tratto innanzi a Giove seduto in trono, e sul secondo di que' vasi anche Mercurio interviene alla scena.

[1] Welcker, op. cit. III, p. 301; Minervini, *Mon. ined. di Barone* p. 83, t. XVIII.

[2] Gerhard, *Aus. Vasenb.* II, t. CXXXVI, CXXXVII, CXL.

[3] De Witte, *Élite des Monum. céramogr.* I, t. LVI B, p. 193-198. Che la figura sedente esprima veramente Giove e non Nettuno, come voleva il De-Witte, a me pare fuori di dubbio. Non posso ripetere qui ciò che ho osservato a questo proposito a p. 39-40 della *Riv. fil.*

[4] Gerhard, *Aus. Vas.* II, t. CXXVIII, p. 152-154.

Di fronte a queste semplici rappresentanze si è immaginata successivamente, ma sempre nell'epoca arcaica, una scena più complessa con l'intromettere nell'apoteosi d'Ercole un motivo nuovo, col fare cioè, che l'eroe si presenti a Giove, mentre stanno tutte le divinità olimpiche riunite a convito. Io ho discorso a lungo della nota coppa di Sosias e credo di aver dimostrato non esservi espresso altro che l'introduzione di Ercole nell'Olimpo, siccome aveva già detto, recando validissimi argomenti, il Welcker [1]. Due maniere di composizione, semplice l'una, l'altra complessa, si crearono del pari nel tempo del libero svolgimento della pittura vascolare, come mostrano un cratere di Gela esistente nel museo di Palermo pubblicato dall' Heydemann [2] e uno stamnos vulcente pubblicato dal Gerhard. [3] Sul primo sono le sole tre figure di Giove, Ercole e Minerva; sul secondo invece numerose divinità, che partecipano, non quiete e tranquille come sulla coppa di Sosias, ma con mosse vivacissime e varie all'avvenimento che si compie nell'Olimpo. È da citare finalmente come affine a quest'ultimo un vaso dell'eremitaggio di Pietroburgo, [4] dove l'apoteosi è concepita in rapporto con la fatica delle Esperidi; perocchè l'eroe reca in mano un pomo a Giove

[1] *Mon. d. Inst.* I, t. XXIV; Gerhard, *Trink.* t. VI, VII, p. 7-12; Müller-Wieseler, *Denkm.* I, t. XXV, n. 210; Welcker *Alte Denkm.* III p. 416-427. Ho preso in esame anche l'interpretazione data dal Robert nella *Commentat. phil. in honorem Theod. Mommseni*, p. 149-150.

[2] *Arch. Zeit.* 1871, t. XXXIII p. 43, 44; cfr. Foerster *Bull. d. Inst.* 1870 p. 70.

[3] *Aus. Vas.* II t. CXLVI-CXLVII; p. 182-184.

[4] Stephani, *Die Vasensamml. der kaiserl. Ermitage* II, 1641. Lo Stephani non dice che l'albero sia quello delle Esperidi; nè qualifica per pomo l'oggetto tenuto in mano dell'eroe; ma l'una e l'altra cosa mi sembra evidente. Del resto sono debitore al chiarissimo mio maestro, il prof. Brizio, di questa interpretazione che non avevo recata nei mie scritti.

e nello sfondo è l'albero delle Esperidi, a cui si avvinghia il serpente. Queste sono le sicure rappresentanze a me note dell'entrata di Ercole nell'Olimpo, delle quali mi è parso buono ripetere qui brevissimamente l'enumerazione [1].

Il vaso bolognese occupa un posto importantissimo allato al vaso palermitano: anzi ci è tanta analogia tra l'uno e l'altro, che non si può a meno di considerarli come inspirati ad un prototipo comune. Su quel vaso si vede la scena medesima, salvo che sono lasciati in di-

[1] Non sarà fuori di luogo, a compiere la enumerazione delle rappresentanze dell'entrata d'Ercole nell'Olimpo, tolte ad esame nella terza parte del mio lavoro (*Riv. fil.* p. 38-64), far parola qui di un monumento d'arte etrusca, che si riferisce in parte al medesimo soggetto, scoperto in Talamone e accennato nelle *Notizie degli Scavi* del Fiorelli (1878 p. 129). Di esso il ch. Gamurrini si è compiaciuto trasmettermi la seguente accuratissima descrizione: « Situla di bronzo a pera con manico alto, lavorato, che finisce a teste di oca; alta m. 0,14; m. 0,11 è la larghezza della bocca. Fu ornata intorno al corpo a figure di rilievo molto basso, le quali spettano a due distinte rappresentanze; l'una di Nettuno, che sorprende la ninfa Amimone, e l'altra di Ercole, che viene accolto nell'Olimpo alla presenza di Giove. Un pozzo, che a zone si stringe a metà della bocca e quindi si allarga in basso, come la parte superiore di un orcio, divide un giovine e una ninfa, che si riguardano. Egli sostiene sulla spalla sinistra, da cui pende la leggera clamide, un gran bacile a due manichi reggendolo pure in alto colla sinistra mano; stende l'altra verso la ninfa, come per chiederle acqua. Ella infatti sta per gettare nel pozzo una secchietta (della stessa forma del monumento) attaccata ad una fune, che si svolge da un grosso naspo da lei sostenuto colla sinistra. Tiene una tunica stretta a mezza vita, con frontale e con braccialetto sull'arto del braccio. Vien sorpresa a tale opra da un uomo, che per di dietro la tocca nella spalla: è barbato, coronato, e per il tridente nella sinistra si rivela per Nettuno. La clamide lo avvolge dai fianchi in giù lasciando il largo petto scoperto. A piè del tridente solleva alquanto la testa un mostro marino armato di due grandi denti e due corna ritorte. Con un altro giovine, che sta dietro a quello che regge il bacile, e che si avanza tenendo in alto un diadema o cinto, come per offrirlo alla ninfa, si compie la scena, che avviene intorno al pozzo. — Dietro a Nettuno si vede una donna

sparte i due personaggi dei lati, Apollo e Mercurio. Nel mezzo è Minerva mediatrice tra Ercole e Giove, il quale siede sul trono e presenta la patera al figlio divinizzato. La positura e l'atteggiamento delle figure è eguale sui due vasi, e solo vi è qualche diversità in parecchi accessori e nello stile. Sul vaso di Palermo Giove vestito di chitone poderes e di manto, oltre allo scettro, tiene il fulmine alato; Ercole involto le spalle e la testa con la pelle leonina, porta al fianco, appesa a una cintura, la faretra. Minerva finalmente munita attorno al capo di una larga stefane ha l'elmo nella sinistra. Il quale motivo non è raro, massime in quei monumenti, ove la dea assiste a qualche avvenimento ieratico e solenne, come ha notato l' Heydemann. Anzi

(di cui manca la parte superiore per la rottura del vaso) seduta a destra, che si appoggia alla sedia colla destra palma, mentre sembra che colla sinistra sollevi il velo dalla fronte. Dinanzi a lei lievemente procede una Dea collo scettro e con diadema e nel collo la collana a chicchi: il suo peplo leggero scende dalla spalla sinistra e si raccoglie fra le cosce, lasciando quindi nude le gambe. Succede un personaggio barbato, con scettro, diadema e lunga tunica, che si palesa per Giove, il quale stringe la destra ad Ercole, che gli si presenta nudo, solo coperto il capo della pelle leonina e colla clava rovesciata in alto dalla mano sinistra. Sta dietro ad essi, riguardandoli, un uomo diademato, che appoggia la mano destra ed il mento sopra un lungo bastone e posa l'altra mano su uno scudo ritto in terra. A costui volge le spalle il giovane che appartiene all'altro gruppo ».

Il dotto archeologo, che giudica assai pregevole ed egregia l'arte ond'è condotto questo rilievo, dice di non dubitare che qui sia reso proprio il momento, in cui Ercole divinizzato per la prima volta entra nell'Olimpo ed è accolto da Giove. E sembra a me che qui, come in talune rappresentanze ricordate nel mio scritto, coll'apoteosi sia fuso l'altro mito delle nozze dell'eroe con Ebe, perocchè altra divinità non saprei riconoscere nella donna seduta, che leva il velo dalla fronte. L'altra dea innanzi a lei può essere o Venere, che adempirebbe l'ufficio di νυμφεύτρια, o Giunone, alla quale però mal si addice quel semplice peplo che le lascia ignude le gambe. Il personaggio dietro ad Ercole, per le analogie sopra citate, si potrebbe ritenere per Iolao, come inclina a credere anche il ch. Gamurrini.

tutto il vaso di Pietroburgo è notevole che offre lo stesso particolare; anche là Minerva posta dietro di Ercole tiene nella destra l'elmo. Minerva ed anche Marte tengono in mano l'elmo nell'adunanza di divinità figurata su un vaso già del museo Campana.[1] Che il motivo del resto sia stato trovato dall'arte arcaica, lo provano il puteale di Corinto e parecchi rilievi arcaistici[2].

È molto curioso tanto sulla kelebe di Bologna, come sul cratere di Palermo il gesto d'Ercole. Egli solleva in alto la destra con l'indice disteso e l'accosta alquanto alla bocca. L'Heydemann a questo proposito cita, non so perchè, il trattato dello Jorio[3], dov' ei discorre di quell' atto di portare l' indice alla bocca per segno di silenzio, atto, che evidentemente non ha che fare nel caso nostro. Ma l'Heydemann ad ogni modo non attribuisce a quel gesto che l'espressione del terrore affannoso che assale l'eroe per vedersi lì faccia a faccia innanzi a Giove. Questa interpretazione non mi pare al tutto esatta. Io credo che il sentimento prevalente nell' animo di lui sia la meraviglia, alla quale si può pensare del resto congiunto un certo grado di paura. E importa sopratutto notare che un simile gesto fa Ercole sull' anfora a figure nere del museo Britannico già citata, e più chiaramente sopra la insigne coppa di Sosias, dove per di più alla figura di Ercole è sovrapposta l' iscrizione Ζεῦ φίλε, che

[1] *Mon. d. Inst.* VI, t. LVIII, 2. Però anche senza codesto significato ieratico troviamo non di raro l'elmo in mano a Minerva, p. e. sopra un' anfora bolognese figurante la dea inseguita da Efesto: *Bull.* 1872, p. 83, n. 31.

[2] Puteale corinzio, Müller-Wieseler, *Denkm.* I, 42; puteale capitolino II, 197; rilievo di villa Albani Zoega, *Bass.* II, p. 245; frammento di rilievo che risponde al precedente, ove si conserva la figura di Minerva e parte di quella di Mercurio, nel museo Chiaramonti. n. 10; base quadilatera d'Atene, *Mon. d. Inst.* VI, t. XLV, n. 2.

[3] *Mimica* 293, 1.

serve, direi quasi, di commento al gesto stesso; perocchè non è altro che un' acclamazione la quale esce di bocca all' eroe in quel supremo istante, in cui egli sente il bisogno di rinfrancare la sua virtù e il suo coraggio, stupefatto e sgomento com' egli è al vedersi giunto nel soggiorno degli immortali. Gli archeologi che trattarono di quella coppa hanno tutti spiegato il gesto come indizio di sorpresa.

Io credo pertanto che il riscontro dei vasi di Bologna e di Palermo, dove è senza controversia espressa l'apoteosi di Ercole e dove gli è attribuito lo stesso atto della mano, sia una nuova prova che la coppa di Sosias raffigura lo stesso soggetto, allargato con l'aggiunta del simposio, a cui partecipano le numerose divinità dell'Olimpo. Mentre sui vasi accennati Ercole alza la destra ad esprimere timore e meraviglia, sopra la coppa edita dal de Witte e sopra lo stamnos pubblicato dal Gerhard, l'eroe è preso per la mano ed è condotto innanzi da Minerva: il quale atto in sostanza viene a significare qualcosa di simile al gesto; dimostra sempre che l'eroe non sente in sè abbastanza ardire e si perita di presentarsi all'alto signore degli uomini e degli dei.

Il nuovo dipinto, oltre che per il soggetto, è pregevolissimo poi per lo stile, sotto il quale rispetto deve essere comparato al vaso di Palermo. L'uno e l'altro si mostra chiaramente di fabbrica attica; l'uno e l'altro appartiene all'epoca più bella della pittura vascolare. Importa vedere tuttavia, avendo innanzi due composizioni che si somigliano sì da vicino, quale delle due è la più antica, quale manifesta un concetto più originale e primitivo.

Il disegno del cratere di Palermo dato nell' *Arch. Zeit.* rende in un modo molto inadeguato la perfezione dell'originale, come ho potuto riscontrare io stesso, vi-

sitando, non è molto, il museo di Palermo. Chi guarda la pittura di quel vaso riceve quella soave impressione che le creazioni artistiche alte, serene, purissime del secolo quinto destano sempre nell'animo. La composizione è molto parca e semplice; le figure sono slegate e discoste tra loro. Minerva sta in una positura alquanto legata; la sopravveste fermata sulla spalla sinistra lascia libero il lato destro del petto e finisce con due lembi prolungati, i cui orli formano le solite pieghe a zig-zag uniformi, nota caratteristica così dei dipinti come delle sculture arcaiche. Tiene anche un po' dell'arcaico la capellatura che sulla fronte è disposta a serie di ricci sistematici scendenti sulle tempie, resi mediante puntolini neri rilevati. Giove siede sul trono in maniera un po' rigida; il manto forma, stretto attorno al corpo, pieghe parallele e monotone; una falda di capelli cade dietro le spalle, e la barba come una lunga lista si stende sul petto. Tutto insieme, parmi che il vaso appartenga ad un tempo vicino, ma anteriore alla metà del secolo quinto. Non credo che si debba rimontare troppo in su[1], giacchè un confronto di questa con le altre numerose pitture a figure rosse di stile severo, dimostra che qui l'artista ha oltrepassato i limiti dell'arcaismo e incomincia a muoversi più liberamente, accostandosi a quello stile nobile ed elevato, che intorno alla metà del quinto secolo troviamo dominare già ne' monumenti della pittura e della plastica ateniese.

Nel pieno processo di questa seconda età è da collocare invece il vaso di Bologna. Salvo la figura di Mercurio, che con la barba appuntita e le ali ripiegate in

[1] Il ch. dott. Klein, della cui amabile e dotta compagnia serbo carissimo ricordo, guardando insieme a me quel vaso nel museo di Palermo non dubitava di ascriverlo alla prima metà o piuttosto al principio del quinto secolo.

su ad arco mostra d'essere la riproduzione di un modello arcaico, le altre figure del quadro hanno un carattere sublime e grandioso. Basta osservare la figura di Giove. Egli siede grave, ma in una posizione naturale e sciolta sul suo ricco ed elegante seggio. La testa è tra le più perfette apparse fin qui sui dipinti vascolari e offre un tipo, che io non trovo ripetuto altrove. D'ordinario sui vasi a figure rosse i capelli sono coloriti in nero interamente, salvo il breve orlo rosso che li circuisce, affinchè il contorno della testa non si perda nel campo nero del vaso. Qui i capelli, come anche la barba, sono distinti con lineette ondulate, condotte con un grosso pennello e d'una tinta rossa-cupa anzichè nera, che è destinata ad esprimere il color biondo [1]. La testa acquista dalla purezza del profilo e da cotesto trattamento libero della barba e dei capelli, con quelle ciocche eleganti che piovono sugli omeri e sul collo, un'aria di maestà e di magnificenza. La figura di Minerva posta lì nel mezzo, di prospetto, con la sinistra appoggiata al fianco ha un cotale portamento come di Cariatide, onde riceve espressione di gagliardia e di forza. L'occhio delle figure non è più quello dello stile severo a mandorla o a linee ondulate, ma è disegnato a pieno profilo, e d'una forma piuttosto grande [2]. L'artista di questo vaso ha allargata la composizione originaria con l'aggiunta di Apollo e Mercurio, che ai lati incorniciano, come a dire, il quadro, onde le figure si sono dovute accostare di più e qualche piccola parte di esse si intreccia e si nasconde;

[1] In rosso cupo sono tinti, oltre i capelli e la barba di Giove, l'ornamento a zig-zag nel peplo di Apollo, il ciuffetto dei capelli di Minerva che spunta dal di sotto dell'elmo, il monile ch'essa tiene al braccio sinistro, la barba di Mercurio. Nella cromolitografia non si è potuto dare queste gradazioni di tinte.

[2] Klein *Euphronios*, p. 56.

ma gli spazi sono però distribuiti con parsimonia e con mirabile simmetria. Il trattamento delle figure è molto fino; tutte le linee del panneggiamento, massime quelle di Apollo, sono diritte, e ci si vede quello schematismo proprio di un'epoca, in cui la veste era tuttavia uno dei principali sussidi dell'arte, che non si era peranco portata molto innanzi nella rappresentazione del nudo. Infatti, o io mi inganno, o l'artista abilissimo nel trattare in maniera nobile e larga il panneggiamento [1], pare ancora poco perito nel disegno delle parti ignude; le gambe e i piedi di Mercurio posti così di scorcio hanno qualcosa di goffo; la mano di Minerva posata al fianco sembra contorta e come rattrappita.

Del resto l'espressione dignitosa e altera delle figure, l'euritmia del quadro, la calma e la tranquillità che vi domina, la esecuzione accuratissima accennano a quei tempi in cui la pittura vascolare manifestava sempre come un riverbero o un riflesso della megalografia di Polignoto [2]. Che il vaso appartenga a quel periodo, alla seconda metà circa del quinto secolo, sembra potersi anche dedurre dalle circostanze del trovamento, che furono esattamente notate dal Brizio. Nel luogo, ove venne in luce il nostro vaso tre sepolture stavano soprapposte l'una all'altra e il vaso era collocato in quella dello strato più profondo. Per contro nella tomba superiore erano due kelebi di stile trascurato, che per l'ornato e lo stile sono da riferire a un'età più tarda d'assai.

Un esame dei vasi a figure rosse rinvenuti nelle necropoli, di cui sono sparsi i resti nei dintorni di Bologna, dimostra che, se scarsissimo è il numero di quelli

[1] Ibid. p. 78.
[2] Ibid. p. 56.

di stile legato e arcaico — esempio insigne, ma isolato è l'anfora dipinta da un lato a figure rosse, dall'altro a figure nere, uscita dagli stessi scavi del podere Arnoaldi [1] —; non rari in quella vece sono i vasi che appartengono al periodo dello svolgimento grandioso della pittura vascolare attica. Io cito qui qualcuno di quei vasi, che per bellezza di disegno e accuratezza di esecuzione si possono ascrivere a quel periodo.

Occupa il primo posto una kelebe rappresentante la morte d'Egisto, scoperta alla Certosa. [2] Lasciando stare l'anfora accennata, questo è forse il più severo de' vasi bolognesi a figure rosse. Il tipo di Oreste coi capelli scendenti sulla fronte e arrotolati dietro la nuca, la lista delle treccie ondulate di Clitennestra, le pieghe delle vesti che ricordano il noto chitone di lana, gli orli a zig-zag, le movenze un po' dure dei personaggi fanno riportare quel vaso un po' più in su della metà del quinto secolo. Ma ci hanno delle analogie tra quello e il nostro dell'apoteosi d'Ercole, come ha già notato il Brizio, che inclina a ritenerli eseguiti ambedue dal medesimo artista. [3] La testa di Egisto non può non richiamare alla mente quella di Giove. Anche lì la capellatura è trattata a linee che partono dal vertice del capo, salvo che formano dietro la nuca il krobylos, laddove i capelli di Giove scendono disciolti sugli omeri. Il seggio di Egisto ha anche quivi i piedi sormontati da due capitelli ionici. Il concetto della composizione ha nelle due pitture qualche analogia, sebbene nell'una l'azione è vivace e piena di movimento, nell'altra serena e pacata. Ma in ambedue si vede quello studio scrupoloso dell'armonia

[1] *Bull. d. Inst.* 1879 p. 217, 218.

[2] *Bull.* 1872 p. 110 n. 78; Heydemann, *Mittheil. aus den Antikensamml. in Oberitalien*, p. 62.

[3] *Bull.* 1879, p. 220.

che era proprio dello stile di quell'epoca. Abbiamo cinque figure, delle quali le tre centrali rappresentano i protagonisti dell'episodio, mentre due personaggi accessorii ai due lati circoscrivono molto artisticamente la scena del centro [1].

Possiamo ricordare appresso come appartenenti su per giù allo stesso tempo a cui riportammo il nostro vaso:

kelebe frammentata, scoperta alla Certosa [2]: due uomini stanno sopra una quadriga, a lato un giovane cui una donzella porge un fiore;

kelebe, scoperta nel Giardino pubblico [3]: centauromachia;

cratere, disgraziatamente assai frammentato, scoperto alla Certosa [4], di stupendo disegno: Achille e Mennone;

cratere con simile rappresentanza, pure della Certosa [5], inferiore all'altro per finezza d'esecuzione;

tre kelebi non ancora conosciute, uscite in luce dagli scavi Benacci e appena ora ricomposte, delle quali serbo qualche ricordo per averle vedute alla sfuggita.

[1] Nelle kelebi la decorazione dei quadri che contengono le rappresentanze, così alla faccia principale come al rovescio, e la decorazione del piano superiore orizzontale dell'orlo sono quasi sempre eguali. La kelebe ove è figurata la morte d'Egisto, ha ai lati del quadro palmette diritte e rovescie alternate, in luogo di quella doppia serie di foglie a forma di cuore che sono sul vaso dell'apoteosi. Il quale ha poi di particolare le tre coppie di cinghiali e tigri con un cigno, colorite in nero, che girano attorno all'orlo verticale superiore del vaso. A questo proposito sono degni di nota sette frammenti di grandi vasi esistenti nel museo Bocchi di Adria, su cui a color nero sono figurate appunto tigri, cinghiali e cerviuoli (Schoene, *Le Antichità* ecc. n. 32, 32*b*, 33, 33*b*).

[2] *Bull.* 1872, p. 91, n. 70.

[3] *Bull.* 1878, p. 233, n. 12.

[4] *Bull.* 1872, p. 88, n. 56.

[5] Ibid. n. 55.

Esse saranno collocate assieme ad altri importantissimi vasi nel museo. I soggetti rappresentati sono: Amazzoni a cavallo e a piedi; combattimento di Bacco ed una Baccante contro un Gigante con l' intervento di Apollo, Artemide e Latona; una donna ed un uomo che sacrificano a due erme itifalliche.

Vengano da ultimo i due stupendi crateri a volute: il primo del Giardino, pubblicato nei *Monumenti dell'Instituto* [1], figurante Menelao, Elena ed Etra; il secondo trovato nel podere Arnoaldi e descritto dal Brizio [2]: da un lato Aiace, Cassandra ed Etra; dall'altro lato Priamo e Neottolemo.

Intorno ai quali due vasi dirò che convengo col mio riverito maestro nel riconoscervi un cotale eclettismo di stile [3], specie nel primo; onde è da credere che l' artista abbia preso qualche tipo de' suoi personaggi da monumenti anteriori e di diversa maniera. Parmi del resto, che anche questi a cagione della magnificenza della composizione e della purezza del disegno non siano da riportare a un periodo più tardo della prima metà del secolo quarto.

GHERARDO GHIRARDINI.

[1] *Ann.* 1878, pag. 61-79 *Mon.* X, t. LIV-LIV a.
[2] *Bull.* 1879, p. 214-216.
[3] *Ann.* 1878, p. 77-79.

BRONZI ARCAICI PROVENIENTI DALLA GRECIA.

(*Tav. d' agg. F-I*)

I disegni riprodotti nelle tavole d'aggiunta *F* e *G* sono già stati presentati ad un'adunanza del nostro Istituto nell'anno 1875 dal ch. sig. Helbig, al quale furono gentilmente regalati dal sig. Faccioli, architetto bolognese [1]. A pubblicarli ed illustrarli adesso m'induce la luce nuova che credo di potervi spargere applicando i resultati degli scavi recentissimi d'Olimpia.

Parliamo in primo luogo dei due grandi cerchi della tav. *F*. Essi non hanno a fare in verun modo con ornamenti da cavallo, come si era supposto prima [2], perchè gli scavi d'Olimpia del quarto anno (1878–79) hanno reso indubitabile il fatto che codesti cerchi servivano da manubri a tripodi votivi. Sono dunque quei grandi anelli che nelle rappresentanze antiche si vedono alzati sopra l'orlo del vaso stesso, al quale erano attaccati con un altro manico, che alla parte inferiore dei nostri cerchi v'era fissato con chiodi [3]. Parecchi esemplari d'Olimpia mostrano conservato benissimo anche quel secondo manico, e ne ho fatto incidere uno nella mia dissertazione sopra i bronzi d'Olimpia inserita negli Atti della reale accademia delle scienze a Berlino dell' anno 1879 [4]. Siccome in quel luogo (p. 13–18) ho parlato più distesamente sopra il

[1] V. *Bull.* 1875 p. 185 sg.

[2] *Bull.* 1875 p. 186. Meno fondata ancora era la supposizione degli archeologi d'Atene, i quali chiamavano specchi quegli oggetti.

[3] È rotta la parte dell'attaccatura in uno dei nostri esemplari, e sull'altro le tracce del secondo manico si vedono benissimo nell'originale, ma non sono riconoscibili nel nostro disegno.

[4] Fig. 3 della tavola annessavi.

tipo di quei tripodi olimpici, così mi limito qui al più necessario.

Il manubrio figurato a destra della nostra tavola (n. 2) ora si conserva al ministero del culto in Atene ed è stato trovato, prima che fossero cominciati i nostri scavi, ad Olimpia[1]. È di bronzo battuto (di due millimetri di grossezza incirca), e da ambedue le parti vi sono graffiti degli ornamenti geometrici, fra i quali primeggiano due zone di cerchi concentrici riuniti fra di loro con tangenti oblique. Nel bel mezzo però si trova una zona composta di quattro linee a zigzag, la quale vien divisa dalle altre per mezzo di due strisce minute con un ornamento d'intrecciatura semplicissimo, identico a quello che in proporzioni un po' più grandi chiude di sopra e di sotto la composizione intera. Al disopra del cerchio è inchiodato un cavallo d'arte primitiva, le cui forme sono disegnate quasi geometricamente[2], del qual tipo del resto abbiamo trovato moltissimi esemplari ad Olimpia.

Da un cavallo simile è sormontato anche l'altro nostro manubrio[3] (n. 1), del quale però la tecnica è molto diversa da quella del primo, essendo egli di bronzo fuso e gli ornamenti lavorati a traforo. Anche qui vediamo i medesimi cerchi concentrici, ma le tangenti formano fra di loro una linea a zigzag, il quale ultimo ornamento è anche quello della striscia superiore. La provenienza di questo pezzo, disegno in grandezza metà del vero, pur troppo non si può costatare; esso

[1] Ecco le principali misure: diametro esterno 0,85; interno 0,218; altezza del cavallo 0,95.

[2] Il qual carattere è più evidente nell'originale che non nel disegno da noi riprodotto.

[3] Altri esemplari d'Olimpia sono sormontati o da uccelli primitivi o da un capo di bove.

si trova nel Museo della società archeologica in Atene, ove fu comprato presso un negoziante d'antichità. La supposta provenienza da Chalkis, datagli (con punto interrogativo però) nel *Bull.* l. c., pare che non abbia alcun fondamento [1].

Un altro pezzo di quello stesso museo [2], mentovato nel *Bull.* l. c. p. 136, n. 2 come incrostazione con ornati a zigzag, la quale avrebbe originalmente coperto un pilastrino, in verità non è altro che il piede di un tripode dello stesso tipo al quale appartiene il manubrio ultimamente descritto. È di bronzo fuso [3] e corrisponde in tutte le particolarità a tanti esemplari trovati ad Olimpia. Nella sezione trasversale somiglia ad una **T** cui tutte e tre le faccie sono adorne di ornamenti a zigzag sovrapposti in rilievo, identici a quelli rappresentati nella tavola della sopramentovata mia dissertazione sotto il n. 4 *c*, presi da un piede simile.

Il concetto principale della decorazione delle dette parti di tripodi, vale a dire i cerchi colle tangenti, è sommamente caratteristico anche per una nota classe di vasi geometrici della Grecia, trovata nelle isole del mare Egeo e sulle coste adiacenti [4]. Trovandosi quel concetto, almeno come elemento principale, in nessun altro sistema di decorazione geometrica, vi doveva

[1] Sono queste le informazioni che il direttore di quel museo, il ch. sig. Kumanudis, ha date al sig. Lolling.

[2] Inventario dei bronzi del Varvakion n. 559; la provenienza qui pure è ignota.

[3] Secondo le notizie esattissime favoritemi dal sig. Lolling è lungo 0,44 ma rotto almeno nella parte di sotto, largo 0,06, profondo 0,04. Anche queste misure sono le medesime che si trovano negli esemplari d'Olimpia.

[4] Esemplari pubblicati v. presso il Conze *zu den Anfängen d. gr. Kunst.* Wien 1870, e *Annali d. Inst.* 1872 tav. d'agg. *K.*

essere una relazione fra la fabbricazione di quei vasi, propagati come pare da un centro solo, e quella dei nostri tripodi. Disgraziatamente di quest'ultimi fino ad ora non possiamo stabilire con certezza altri luoghi di ritrovamento se non il sacro recinto d'Olimpia e quello di Dodona; giacchè il pezzo figurato nell'opera del ch. Carapanos sopra i propri suoi scavi a Dodona, tav. 49, 21, pare sia un frammento di un manubrio di bronzo battuto come il primo nostro, e credo i pezzi l. c. 16-18, identici a tanti altri d'Olimpia, provenienti dall'incrostazione dei piedi appartenenti alla specie di tripodi con manubri non fusi ma battuti e graffiti[1].

Ma come l'anzidetto gruppo di vasi dipinti non si trova mai in Italia, così anche i bronzi appartenenti al medesimo sistema di decorazione sono ignoti all'Italia[2], mentre di un'altra gran classe di bronzi, decorati con altro sistema geometrico, appunto gli scavi d'Olimpia hanno mostrato che è stata comune all'Italia e alla Grecia[3].

Quanto poi al tempo al quale debbonsi ascrivere i nostri tripodi, non puossi dir altro se non che i vasi corrispondenti fanno seguito immediatamente al fiore della pittura vascolare propriamente detta di Micene, e che gli ultimi stadii della loro fabbricazione paiono giungere fino al secolo sesto a. C.

Fra le due specie di tripodi crederei che quella coi manubri e piedi di bronzo battuto e lavorato a punzone sia più antica dell'altra di bronzo fuso: di certo è la più rara fra i ritrovamenti d'Olimpia.

[1] V. la sopracitata mia dissertazione negli Atti dell'accademia di Berlino pag. 16.

[2] La congettura esternata nel *Bull.* 1875 p. 186, che quel cerchio di bronzo di Amelia mentovato nel *Bull.* 1864 p. 57 appartenesse qui, non ha la menoma probabilità.

[3] V. la citata mia diss. p. 34 sg.

L'altra tavola (*G*) rappresenta nella parte inferiore in grandezza naturale una fibula, disgraziatamente frammentata a destra, ma del più grande interesse. Fu dessa trovata nella Beozia a Tebe ed ora si conserva nel Museo della società archeologica d'Atene. Quattro parti costituiscono questa strana fibula[1]: l'arco gonfiato di sopra, il pezzo a sinistra che va restringendosi ingiù[2], ove finisce nella spilla stessa, la quale vien ricevuta dalla parte infima rincurvata di una grande lamina sottile, che originalmente doveva essere quadrangolare. La decorazione è tutta eseguita a punzone con grandissima finezza. Sulla parte rimanente di questa lamina si vede ancora la parte anteriore di un cavallo disegnato in maniera molto affine a quella degli anzidetti vasi geometrici della Grecia; anche il cordone disegnato a zigzag, che gli pende dalla bocca, s'incontra su taluno fra i cavalli di quei vasi[3]. Tutto il corpo è coperto di linee orizzontali a zigzag, la quale particolarità si osserva pure in parecchi piccoli cavalli di bronzo dello stesso stile geometrico ritrovati ad Olimpia. La benda però, che gli passa attraverso il petto, trova la sua analogia in quella simile che si osserva spesse volte sui cavalli dei noti vasi d'argento con bassirilievi di fabbrica fenicia, ritrovati in Cipro[4] e nelle tombe di Cere[5] e Palestrina[6]. Gli unici esemplari dello stesso tipo di fibula che, per quanto io sappia, finora si siano trovati, sono tre di Olimpia, il più

[1] La maggiore larghezza trasversale è di 44 millimetri.

[2] Due tali pezzi identici, appartenenti senza dubbio a fibule di questo tipo, furono trovati ad Olimpia.

[3] Già l'Helbig nel *Bull.* l. c. ha confrontato il vaso presso il Conze *zu den Anfängen*, 1870, tav. 4.

[4] Così sui cavalli della patera di Larnaca: Longpérier *Mus. Nap.* III tav. 10.

[5] Tomba di Regulini-Galassi: *Mus. Gregor.* I 63. 64. 66.

[6] *Mon. d. Inst.* X 31. 33; qui però soltanto su pochi dei cavalli.

interessante dei quali fu pubblicato da me sulla tavola dell' anzidetta mia dissertazione n. 7; vi è conservata quasi intera la lamina quadrangolare coi graffiti finissimi, i quali ne coprono ambedue le parti. Benchè strana assai – giacchè messa in uso non si poteva veder più di una faccia di quella lamina – la medesima particolarità distingue la nostra fibula di Tebe. Nella quale il signor Lolling, pregato da me ad esaminarla di nuovo, scorse delle tracce, coperte sì dall'ossido ma ben sicure, di rappresentanza graffita dall'altra parte; il Lolling credette di potervi ravvisare la poppa di una nave ed un oggetto poco chiaro al disotto.

Anche negli altri punti essenziali la tecnica di quell'esemplare d'Olimpia è identica a quella del tebano; stranamente però vi manca la parte ricurva disotto per ricevere la spilla; i quattro lati poi della lamina non sono uguali, quello a sinistra (veduto dalla parte esterna) essendo un poco ricurvo. Finalmente l'orlo circondante le rappresentazioni è molto più ricco che non nella fibula tebana, ma i triangoli che spuntano verso il mezzo ricorrono in ambedue gli esemplari. Lo stile delle rappresentazioni pertanto in quell'esemplare d'Olimpia si scosta di più da quello dei vasi geometrici mentovati, mentre almeno la figura dell'uccello mostra più analogia con certi vasi di Cipro [1].

Degli altri due esemplari ritrovati ad Olimpia [2], l'uno non mostra veruna decorazione, l'altro è graffito con meandri della specie di quelli dei detti vasi geometrici ed inoltre mostra in un campo quadrangolare un cervo ferito con tre lancie nel collo.

[1] Cf. la sopracitata mia dissertazione sui bronzi olimpici p. 36.

[2] I quali ritrovati dopo la mia partenza da Olimpia, non conosco che dalle notizie favoritemi dal sig. Purgold.

Il tipo di fibula in discorso finora dunque non lo conosciamo che da Tebe e da Olimpia [1]; ma forse anch'esso come gli altri tipi di fibule, trovati quasi identici in Grecia (specialmente ad Olimpia), in Italia e nell'Europa settentrionale, era una volta sparso più lontano; e posso addurre come sostegno di questa congettura una fibula trovata nell'antica Pannonia e conservata nel museo di Agram, la quale mostra le stesse quattro parti della nostra tebana, cioè l'arco bipartito, decorato anche qui con linee a zigzag, la spilla ricevuta dalla lamina ricurva al disotto. La sola differenza è che questa lamina non è quadrangolare ma triangolare, nè mostra dei graffiti ma un bordo soltanto di puntini lavorati a rilievo. Senz' alcun dubbio però qui non abbiamo che una variazione leggiera del tipo originale trovato nella Grecia. Il ch. sig. Wylie, che ha reso pubblica codesta fibula nei *Proceedings of the society of antiquaries of London*, 2 *ser. vol. VI*, 1875, p. 450, non seppe addurre altro esempio analogo se non uno del Museo britannico che fa parte dell'antica collezione Temple e proviene dall'Italia meridionale; esso avrebbe la medesima forma e grandezza straordinaria [2]. Forse queste fibule appartengono ad uno sviluppo più recente del medesimo tipo osservato in Grecia, ma in ogni caso è sicuro, che con quest'ultimo stanno in relazione strettissima fibule d'Italia e di Pannonia.

I cinque frammenti pubblicati in grandezza naturale nella medesima tavola d'agg. *G* n. 1-5 possono benissimo

[1] Anche il ch. Helbig mi ha assicurato di non aver mai osservato codesto tipo fra i ritrovamenti d'Italia.

[2] La lunghezza si dice che sia di un piede inglese.

essere messi assieme, e allora avendo tutti un'incurvatura continua, formano una specie di diadema, frammentato soltanto dalla parte sinistra e destinato senza dubbio a girare intorno a qualche oggetto circolare, forse la testa umana. Fu anch' esso trovato in una tomba antica di Tebe e poi acquistato dal Museo della società archeologica d'Atene. Il bronzo sottile mostra a certe distanze delle bozze circolari, ma il resto è graffito colla medesima finezza che abbiamo ammirata nella fibula anzidescritta; tutto il fare tecnico pare lo stesso; e quanto allo stile corrisponde pure il cavallo del diadema a quello della fibula, corrisponde poi quella particolarità caratteristica di riempire il corpo interno di quasi tutti gli oggetti con linee a zigzag, e la maniera di disegnare i contorni di linee doppie si trova anche nei graffiti, se non della fibula tebana, in quella d'Olimpia. I concetti della decorazione però non appartengono semplicemente ad un sistema geometrico, ma sono composti da elementi diversi.

La croce, che pare d'aver distinto il bel mezzo della composizione, non tanto per la forma generale, trovata anche altrove, quanto per la particolarità di essere riempita da linee oblique, si mostra come desunta proprio dal sistema geometrico di quei vasi greci detti del Dipylon.

Da ambedue le parti di questa croce si stendono fregi di animali e di uomini, in modo però che la parte sinistra confrontata con quella a destra sta capovolta, la quale stranezza forse si spiegava dall'uso dell' oggetto; però, se era realmente un diadema, non ne trovo spiegazione alcuna.

Nella composizione poi dei due fregi invano si cercherebbe la legge della simmetria; anzi alla rinfusa vi sono posti gli animali, gli uomini ed il bastimento, senza

relazione visibile fra gli elementi diversi; così p. e. l'uomo a sinistra della croce, che vibra una lancia od un bastone, è isolato senza avere oggetto o persona avversaria; lo stesso vale per l'altra figura umana, ed anche il leone non attacca per niente l'uccello che gli sta avanti, ma come i pesci di dietro, così l'uccello davanti vi sono posti senza relazione, per mero caso, Con questa è congiunta l'altra particolarità, che cioè dovunque il permetteva lo spazio, sono posti due o' tre animali, l'uno sopra l'altro, senza un suolo comune, ove starebbero tutti.

Fra gli animali non soltanto i cavalli, ma anche i pesci appartengono al ciclo di animali prediletti negli anzidetti vasi geometrici, ove però non appariscono che per riempir lo spazio specialmente sotto i cavalli [1], non in fregi liberi, come qui. Vi appartengono anche gli uccelli a colli lunghi, i quali però non in fila, come generalmente sopra quei vasi, ma sparsi qua e là compariscono per riempire gli spazi liberi; lo stesso tipo è posto in alto o in basso senz'essere modificato, sicchè molti paiono volare senza avere però le ali aperte.

Anche il bastimento è un concetto favorito fra quei vasi, benchè non vi si trovi in senso meramente decorativo, come sul nostro diadema, e come pare anche sul rovescio della nostra fibula tebana. Quanto alla forma già l'Helbig [2] aveva osservato che essa corrisponde in generale a quella delle navi sopra i detti vasi (*Mon. d. I. IX*, tav. 40) [3], ma vi sono delle differenze,

[1] Cf. p. e. *Annali* 1872 tav. d'agg I, 1, ed il gran vaso trovato ad Argos, mentovato *Mitthell. d. deutsch. Inst. in Athen* vol. IV pag. 159.

[2] *Bull. d. Inst.* 1875, p. 186.

[3] Cf. le osservazioni del sig. Graser sopra queste navi negli *Annali* 1872, p. 178 sg.

le quali sgraziatamente sembrano sconosciute anche altrove. Giacchè, mentre è indicato anche qui un mezzo ponte attaccato alla prora, il prolungamento di quest'ultima non ha nè la forma ricurva di quei vasi, nè quella di un palo retto, come sui vasi attici a figure nere, ma una forma nuova angolare. Inoltre la poppa non ha quella semplice forma semicircolare ovvia su tutti gli altri monumenti, ma mostra un angolo acuto. Accordandosi però tutte le particolarità essenziali colle navi dei vasi geometrici, crederei che quelle forme angolose sul nostro diadema sono piuttosto cagionate dalla maniera stilistica del disegno che da diversità reali nella forma del bastimento.

Domandiamo ora, qual sia il porto storico di questo tipo di navi. Il monumento più antico che ci rappresenti il tipo generale della nostra nave, cioè una nave la cui prora finisce in un r o s t r o in forma di u n a p u n t a s e m p l i c e, è un basso rilievo assiro del palazzo di Sennacherib a Kujundsshik (Layard *Mon. of Nin.* I, 71), cioè della fine dell' VIII o del principio del VII sec.; con quel tipo sono rappresentate senza dubbio navi fenicie, e sono mischiate con esse altre navi del solito tipo assiro, cioè senza rostro colla prora piegata insù, il qual tipo ancora negli ultimi tempi distingueva le navi propriamente assire (cf. la nave d'Assurbanipal presso Rawlinson, *five gr. monarchies*² I, 361)[1]. Quel medesimo tipo fenicio rappresentano poi certe monete persiane con iscrizioni fenicie, probabilmente del VI sec.[2] Il medesimo finalmente apparisce in uno dei due bastimenti nemici rappresentati

[1] Cf. inoltre per il tempo di Sargon le barche nei rilievi di Khorsabad: Botta-Flandin *Mon. de Nin.* tav. 22 seg.

[2] V. specialmente Friedländer-Sallet *d. kgl. Münzcabinet* n. 509/10 = Graser *alt. Schiffsdarst. auf Münzen* tav. A n. 584 *b*.

sul vaso d'Aristonofo (*Mon.* IX, 4) forse ancora del VII secolo [1].

Ma questo tipo, secondo ogni probabilità prettamente fenicio, di certo era l'originale pel nostro, il quale ne differisce soltanto per quel prolungamento al disopra della prora. Sappiamo peraltro, che un'altra forma di quello stesso prolungamento, in guisa cioè di un palo retto, probabilmente si era sviluppata nel settimo secolo e certo, nel sesto, si era sviluppata a Corinto, nella città che si diceva essere stata la prima a costruir navi grandi da guerra (Thuc. I 13); giacchè quella forma si trova sopra certe tavolette votive di Corinto molto arcaiche [2]; ivi stesso apparisce anche una forma più vicina all'antica fenicia: al disopra del rostro la prora stessa spunta assai infuori. Ma al principio del secolo quinto, cioè sui vasi attici a figure nere, regna assolutamente quella forma col palo retto, la quale si vede anche sopra le più antiche monete di Samo e Cnido [3].

Pel tipo però probabilmente più antico dei nostri vasi geometrici e del diadema tebano c'importa il fatto, che desso non è identico all'antico fenicio, ma ne è derivato immediatamente, che dunque gli oggetti ove è rappresentato, non provengono dalla Fenicia stessa, ma da una contrada che stava sotto la sua influenza diretta. Quanto alla sua antichità finalmente, ci è dato un limite un po' vasto nel fatto, che verso il 1200

[1] Cf. le mie osservazioni sopra questo vaso nella dissertazione sopra i bronzi d'Olimpia p. 45.

[2] Ora esistenti nel museo di Berlino, ed appartenenti ad una grandissima serie di tali tavolette recentemente acquistata dal detto museo.

[3] Cf. Graser *alt. Schiffsdarst. auf Münzen* ed *Annali* 1872, p. 173. La stessa forma pare rappresentata nella nave di un arnese d'avorio di Chiusi (*Mon. d. Inst.* X 39a), del quale ho sostenuto altrove l'origine greca (v. *Bronzefunde aus Olympia* p. 59).

non esisteva ancora nemmeno il semplice tipo fenicio [1]; sicchè quella variazione di esso dev'essere assai più tarda.

Gli elementi della nostra composizione osservati finora tutti si mostravano presi dal sistema geometrico dei vasi confrontati, benchè l'uso che se ne faceva nel nostro diadema ne differisca non poco. Ora però veniamo ad elementi del tutto differenti, quali sono in primo luogo quel leone camminante a sinistra, ed i due cani ossia sciacalli che vanno dietro ad un caprinolo.

Fra i molti confronti che si presentano scegliamo soltanto i più vicini e i più palpabili. Quel medesimo tipo dunque del leone che cammina, volto per lo più a sinistra, e mettendo le gambe una avanti l'altra, colla coda piegata insù e la bocca aperta, dalla quale per lo più pende lunga la lingua, questo stesso tipo è caratteristico per un certo e ben distinto gruppo di lavori in metallo.

Cito in primo luogo una lamina di sottil bronzo trovata ad Olimpia (*A*) [2], che mostra in disegno graffito molto primitivo quel medesimo leone camminante a sinistra, ove pare che gli preceda un altro simile; disotto non è indicato il suolo, ma come nel

[1] I popoli venuti dal settentrione, dalle isole e coste del Mediterraneo, verso l'Egitto, senz'altro si sarebbero serviti anche di quel tipo di navi, eccellente per la guerra, se fosse allora esistito in quel mare. Le forme dei bastimenti usati da quei popoli veggonsi chiaramente espressi sulle sculture di Ramses III a Medinet Habu: Rosellini *Mon. reali* I 131; Chabas *Ét. sur l'antiquité hist.* tav. I e p. 319; le prore hanno forme diverse, ma il rostro non si trova mai. (Per i bastimenti di mare degli stessi Egiziani cf. Dümichen *fleet of an Egyptian queen* Leipz. 1868).

[2] Nello strato più profondo vicino al Metroon; l'ho descritta sotto il numero 7001 nell'inventario ufficiale dei bronzi.

nostro diadema cammina nel campo libero; in fine linee a zig-zag ornano almeno il collo. Incontriamo quel tipo, parimenti graffito, sopra un grande ornamento d'oro trovato a Vulci (B)[1], ove i due leoni che vi camminano senza suolo nel campo libero, hanno col nostro un'analogia sorprendente, la quale viene aumentata dagli uccelli, che vi volano attorno. In un altro ornamento d'oro di Vulci (C)[2], fra altre figure da citarsi subito vediamo due di quelle bestie con la lingua pendente e la coda rialzata; il lavoro è a globetti finissimi sovrapposti. Due altre poi, camminanti pure senza suolo, troviamo in una lastra d'oro a rilievo stampato con sovrapposti globetti, proveniente dalla gran tomba Bernardini a Preneste (D)[3]. In lavoro semplice stampato troviamo il nostro tipo sopra una lastra d'oro (E) importantissima per le nostre ricerche, giacchè essa fu trovata in una tomba d'Atene presso il Dipylon insieme con vasi geometrici di quel sistema spesso mentovato, e reso conosciuto da Conze ed Hirschfeld[4]; lo troviamo inoltre sopra un rilievo stampato d'argento, proveniente dalla citata tomba prenestina (F)[5], sopra un vaso di bronzo (G) da un'altra tomba prenestina del medesimo tempo e genere (*Archaeologia*, vol. 41, tav. 6), poi in file sopra lo scudo

[1] Micali, *Monum. per serv. alla stor. degli ant. pop. ital.* 2. ed. tav. 45, 3.

[2] Micali op. cit. tav. 46,14.

[3] *Mon. d. Inst.* X 31, 2.

[4] La detta lastra è pubblicata nel *Diction. d'antiq.* di Daremberg et Saglio p. 788 n. 933. Due altre simili provenienti dalle medesime tombe vedi presso Curtius *d. arch. Bronzerelief aus Olympia* tav. III 4 e 5, ove invece del leone pare rappresentata una pantera colla coda pendente in giù. Per il ritrovamento di queste lastre cf. Hirschfeld *Annali* 1872, p. 126; 154.

[5] *Mon. d. Inst.* X 31, 5.

di bronzo, del resto decorato geometricamente; della tomba Regulini-Galassi (*H*; *Mus. Greg.* 1, 20, 2), e fra altre bestie sul gran vaso da sostegno della medesima tomba (*I*, *Mus. greg.* I, 11); finalmente (ma senza la lingua pendente) sull'ornamento d'oro della stessa tomba (*K*, *Mus. greg.* 1, 84) è sopra un pendaglio d'oro in forma di Pateco (*L*)[1].

Con piccola differenza, cioè colla testa rivolta indietro, scorgiamo il medesimo nostro tipo di leoncini in lavoro stampato nella lastra di bronzo che si vede pubblicata in mezzo alla nostra tavola d' agg. *H*. Proviene con incirca 40 altri frammenti simili da una tomba arcaica della Beozia ed oggi si trova nel Museo della società archeologica d'Atene[2].

Anche per il gruppo dei cani col capriuolo sul diadema tebano abbiamo i confronti negli stessi monumenti ora enumerati. Quello d'Atene *E* ci mostra un capriuolo che volge la testa verso un animale poco deciso; lo seguono oltre a quel leone, cervi pascolanti; questi ultimi appariscono pure in *F* e di più vi è anche il capriuolo colla testa rivolta ed il cane colla bocca aperta; questi stessi elementi, cioè capriuolo, cane e cervi, si riconoscono anche in *C*, e questi ultimi in G.

Le due nostre figure umane infine non trovano altri riscontri più adatti che fra questi medesimi lavori: il *C* ce li mostra frapposti fra gli animali cogli stessi movimenti e gli stessi bastoni del nostro diadema; i medesimi appariscono, con bastoni pure, sopra un'ar-

[1] Micali *Mon. per serv.* etc. tav. 46, 1.

[2] Ove porta il n. 30. L'altezza è di 0,037. Secondo le notizie del Lolling qualche volta vi sono fissate sopra piccole rosette, o sul campo libero o sui leoncini stessi.

milla d'oro [1] di Corneto (*M*) che appartiene decisamente a questo gruppo di lavori. In qualche altro sono più decisi i tipi umani, essendo nel *B* rappresentati guerrieri primitivi con scudi, spade ed elmi a lunga cresta; quanto a quest' ultima basti qui l'osservazione che essa si riscontra anche nelle rinomate patere fenicie d'argento [2] contemporanee ai lavori in discorso. L'*F* poi aggiunge a quelle bestie un arciere ed un Centauro a piedi umani; quest'ultimo infine, ed inoltre un uomo a cavallo, ci mostra il *G* [3].

È da aggiungersi finalmente, che parecchi dei nostri monumenti oltre i sudetti elementi introducono anche delle bestie favolose ed alate (così *DGILM*).

È incontestabile che tutti gli oggetti anzimentovati e confrontati fra di loro, siccome mostrano i medesimi concetti eseguiti nel medesimo stile, debbono appartenere incirca alla medesima epoca ed al medesimo centro di fabbricazione. L'epoca poi vien determinata approssimativamente dalla circostanza che gli esemplari trovati in Italia (Etruria marittima e Preneste) vengono o dalla tomba Regulini-Galassi o da quella scavata dai Bernardini a Preneste, o da tombe di contenuto simile. Le quali tombe, che precedono immediatamente l'importazione di vasi corinzii nell'Italia, debbono appartenere incirca alla seconda metà del settimo secolo. Nè possono essere molto più antiche le tombe di Atene e di Tebe che contenevano l'*E* ed il nostro diadema. Ora quella d'Atene conteneva anche vasi dipinti del noto stile prettamente geometrico, ed il diadema di

[1] *Mon. ed Annali d. Inst.* 1854 tav. 33, 1. 2; p. 122; il lavoro è quello da globetti sovrapposti.

[2] *Revue archéol.* 1876 tav. I, da Amathus di Cipro; cf. Furtwängler *Bronzefunde aus Olympia* p. 56.

[3] Cf. Furtwängler l. c. p. 20.

Tebe per diversi suoi concetti vien dimostrato contemporaneo all' incirca a que' medesimi vasi.

Risulta dunque che i vasi geometrici trovati al Dipylon d'Atene vi erano in uso ancora nel VII secolo[1], nel medesimo tempo in cui in alcune parti dell'Italia si ornavano le tombe di oggetti di uno stile molto differente, detto orientale o fenicio, mentre non s'importavano ancora vasi greci. Nello stesso tempo poi che in Grecia regnava da una parte il puro stile geometrico dei vasi detti del Dipylon e dall'altra parte quello detto orientale, v'erano anche i prodotti di una fabbrica che mischiava gli elementi di ambedue i sistemi decorativi. Ed a questi ultimi appartiene il nostro diadema tebano. Ed è molto chiara la mescolanza degli elementi diversi anche in parecchi dei contemporanei monumenti d'Italia. Così l'*M* da una parte mostra linee geometriche a zig-zag ed a meandro, insieme a quelle primitive figure umane, ma dall' altra parte offre concetti molto differenti, i quali si possono dimostrare essere d'origine fenicia. Lo scudo *H*, ed ancora più i suoi compagni sono di decorazione quasi puramente geometrica. L'ornamento di testa *B* è tutto decorato di triangoli e zig-zag, ma il compagno *K*, senz'altro contemporaneo, mostra un ornato dell'altro sistema.

M'astengo dal proseguir questo tema più inoltre, avendo più estesamente esposto la mia opinione intorno la relazione dello stile detto geometrico e quello orientale in altro luogo[2].

[1] Disgraziatamente dalla prima iscrizione che si è trovata sopra un vaso di questo genere (v. Ἀθήναιον 1880 fascicolo del Maggio e Giugno, in fine) non risulta altro, se non che il vaso è relativamente molto antico, mostrando lettere come pare più arcaiche di tutte le altre iscrizioni attiche. Essendo poi graffita l'iscrizione dopo la fabbricazione del vaso, non prova nulla intorno al luogo di quest'ultima.

[2] Furtwängler *Bronzefunde aus Olympia* p. 43 segg.

Quanto poi all'origine del gruppo di lavori da noi considerato, credo utile il ricordare che appunto nel secolo settimo, al quale con preferenza ascriviamo quei prodotti, vi debbono essere state sulle coste del mare Egeo molte fabbriche in cui la manifattura fenicia aveva subito delle modificazioni e mano mano si sviluppava quella propriamente greca [1].

Un monumento di quell'antichissima arte greca, ma che risente già un poco più del vero greco che non i monumenti sopra esaminati, lo riconosco sulla lastra di bronzo lavorata a rilievo, della quale pubblichiamo tre frammenti sulle tavole d'agg. *H* (di sotto) ed *I*. Sono i meglio conservati fra circa 66 altri trovati tutti in una tomba della Beozia ed ora conservati nel Museo della società archeologica ad Atene (N. 534 dell'inventario). Essa lastra conteneva almeno tre strisce di figure, l'una sopra l'altra; i diversi pezzi erano congiunti fra di loro con chiodi. Nella striscia superiore vi sono corse di bighe ed un frammento di un'altra scena, un uomo nudo cioè colle braccia stese. Il cocchiere ha il gladio al canto sinistro e sul dorso lo scudo, come pare della forma detta beotica, la quale viene usata già dagli uomini dei vasi geometrici del Dipylon. Le altre due strisce mostrano animali, bovi cioè e pecore. È evidente l'analogia di tale disposizione con quella ovvia sui vasi corinzii e sui più antichi attici, i cui tipi forse sono derivati da tipi impiegati in tali incrostazioni di metallo. Alla striscia infima probabilmente appartiene il frammento coll'arciere posto ginocchioni dietro di un cinghiale (tav. *H*). Troviamo un'analogia manifesta in

[1] Quanto ai monumenti qui pubblicati, una particolarità del vestimento sul diadema tebano ci additava un'origine non prettamente fenicia, ed un'altra specialità del cavallo sulla fibula, ci richiamava prodotti di Cipro, come pure l'uccello sulla fibula d'Olimpia.

uno dei monumenti disopra annoverati, che proviene dall'Italia; giacchè l'F mostra un arciere posto ginocchioni fra una serie di animali del tutto simile alla rappresentazione nostra; un altro testimonio dunque dell'intima relazione fra questo gruppo di lavori trovati in Italia e quello corrispondente della Grecia.

Un altro rilievo, pure di bronzo, che pubblichiamo nella tavola d'agg. H (di sopra[1]), pare un po' più sviluppato di quello orora descritto. Vi vediamo due leoni circondati di doppio margine e raggruppati in modo perfettamente eraldico. Il rilievo è interessante anche per il luogo ove fu rinvenuto, che è l'Acropoli stessa d'Atene. Senza entrare nella storia speciale di simili gruppi di leoni, rilevo soltanto che tale concetto era preferito dai pittori di certi vasi arcaici di fabbrica calcidese[2], mentre quei di Corinto preferivano le file di bestie ovvie sull'altro nostro rilievo.

Il contenuto delle tavole qui spiegate si consideri come un piccolo saggio piuttosto fortuito dei grandi tesori di bronzi arcaici della Grecia, i quali, e specialmente quelli d'Olimpia e di Atene, una volta pubblicati, spanderanno inaspettata luce sopra lo sviluppo dell'arte antichissima.

A. FURTWAENGLER.

[1] Ora si trova nel Museo della soc. arch. d'Atene, inv. n. [illegible]; è alto 0,064, lungo 0,110.

[2] P. e. sull'idria di Monaco n. 125; sopra un' anfora nel Museo d'industria di Vienna etc.

DUE PARETI D'UNA STANZA SUL PALATINO.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI, tav. XXII e XXIII*).

Sulle tavv. XXII e XXIII de' *Monumenti* son riprodotte dietro disegni dell'egregio pittore sig. Otto le due pareti superstiti di una stanza della casa di Germanico[1] sul Palatino, di quella stanza cioè che sul lato E del compreso centrale è la media e la più grande. La tav. XXII rappresenta la parete d., e la XXIII quella di fondo, mentre sul muro sin. non è rimasto alcun avanzo di decorazione.

La pubblicazione delle intere pareti doveva essere accompagnata da tavole d'aggiunta ritraenti in modulo più grande le rappresentanze figurate. Siccome però la pubblicazione ed illustrazione di queste ultime per circostanze imprevedute ha dovuto essere rimessa all'anno venturo, così mi sono assunto l'incarico, per non lasciar le tavole prive di testo esplicativo, di illustrar con alcune osservazioni la parte decorativa delle pitture.

È facile definirne genericamente il carattere: sono rappresentanze decorative di architetture. Desse son dipinte in proporzioni corrispondenti al vero, o che almeno poco si discostano da quello che potrebbe esistere, con luci ed ombre perfettamente espresse sui membri sporgenti e rientranti, insomma con tutte le apparenze della realtà, colla particolarità però che sul solo zoccolo della parete lunga – e qui pure soltanto in parte – i membri sporgenti gettano il contrattaglio sulla superficie che sta dietro di loro. Facilmente in ciò ravvisiamo il secondo fra gli stili decorativi di Pompei; e tale identificazione riesce più chiara ancora, quando si tien conto anche

[1] Vd. Visconti e Lanciani *Guida del Palatino* p. 117.

delle altre località della medesima casa, specialmente del compreso centrale, onde hanno ingresso le camere: ivi sulle pareti non è rappresentato altro che un'incrostazione di lastre di marmo ed una cornice, quegli elementi cioè che il primo stile riproduce con lavoro plastico in istucco, mentre il secondo si contenta de' mezzi della sola pittura sulla parete liscia.

Siffatto stile era in uso a Pompei fin dai tempi sillani, quando in esso fu decorato il teatro minore. In una parete del terzo stile troviamo graffita un'iscrizione con menzione de' consoli dell'a. 15 d. C. (*Notizie degli scavi* 1879 pag. 283), ed è probabile che l'epoca del secondo stile finisca già qualche decennio prima; ma ciò non può essere provato, e dobbiamo contentarci di ritenere che egli cedette il posto al terzo ai tempi di Cesare Augusto. Pur troppo fra i pochi graffiti della casa di Germanico non ve ne ha alcuno che ci aiuti a definir più precisamente l'epoca delle pitture. Che però appartengano piuttosto agli ultimi che ai primi tempi del secondo stile, lo si deduce anche dal carattere dei muri: opera reticolata di tufo locale con stipiti ed angoli della medesima pietra tagliata a guisa di mattoni: modo di costruzione generalmente in uso (*quo nunc omnes utuntur*) ai tempi di Vitruvio (II, VIII, 1), cioè di Cesare Augusto. E troviamo muri simili decorati nel secondo stile ancora nell'edifizio scoperto l'anno passato nel giardino della Farnesina, dipinti nel terzo stile nel così detto auditorio di Mecenate[1]. Possiamo dunque, con un calcolo approssimativo, tenendo conto del modo di costruire e dello stile della pittura, ascrivere la casa palatina ai primi tempi di Cesare Augusto.

[1] Quando nel *Bull.* 1875 p. 89-96 esposi che tale non poteva essere la destinazione dell'edifizio, addussi fra gli altri argomenti anche la strettezza de' gradini, non credendola peraltro essenziale a

Qui, com' anche nel triclinio situato sul lato S del compreso centrale, le pareti non presentano una identica decorazione, modificata soltanto in quanto lo richiedevano le diverse lunghezze, ma il muro corto è disposto in modo differente da quello lungo.

Piccola è la differenza nello zoccolo. È uguale l'altezza, poggia in ambedue le pareti sopra un basso gradino di colore scuro, ha appiedi un membro sporgente verde e finisce disopra con un altro membro sporgente a guisa di tavola, che porta un altra tavola verde, ed è sorretto sotto le colonne da sostegni, che sul muro corto, a giudicarne dalla forma, potrebbero credersi di marmo, mentre il colore, che dal verde e da un paonazzo chiaro cangia nel bianco, poco vi si addice; sul muro lungo la forma accenna a metallo, mentre il colore, biancastro, potrebbe sembrar di marmo. Ed aggiungiamo subito che similmente si deve giudicare degli ornamenti a guisa di frontone al disopra de' quadri: la forma li farebbe sembrar di metallo, mentre il colore qui pure cangia sul muro corto fra il paonazzo, bianco e turchino, mentre sul muro lungo è biancastro come quello delle colonne. Del resto pare che lo zoccolo sia im-

provar la mia tesi. Però il ch. cav C. L. Visconti, rispondendo (*Bull. munic.* 1875 p. 118) all' articolo mio, crede che questa sola fra le mie osservazioni avrebbe realmente del peso « qualora si riscontrasse esatta ». Ma secondo lui non è esatta: « su quei gradini si siede benissimo e corrispondono alle misure assegnate da Vitruvio, anzi le oltrepassino ». Non ha creduto opportuno di aggiungere che tale « inesattezza » è più sua che mia, che, cioè, se trascurai di constatare la strettezza de' gradi misurandoli esattamente, egli fu per il semplice motivo che la vedeva riconoscinta dagli autori stessi dell' ipotesi da me combattuta (sigg. conte Vespignani e cav. C. L. Visconti *Bull. munic.* 1875 p. 158) de' quali dovea sembrar tanto più autorevole la testimonianza, in quanto che il fatto attestato era contrario alla loro tesi. In verità i due infimi gradi son larghi 0,575 mentre Vitruvio prescrive come *minimum* 2 piedi = 0,592, i due se-

maginato di legno, al quale materiale unicamente s'addice la forma del membro superiore; e ben vi si addicono anche i colori differenti in tutti i singoli membri. È differente la divisione ed ornamentazione della parte media (contando verticalmente) dello zoccolo. Però sopra ambedue le pareti troviamo certi ornamenti vegetali eseguiti a fondo nero in colori cangianti sul muro corto fra il turchino ed il paonazzo, sull' altro fra il rosso ed il verde, ornamenti che s' incontrano anche sopra altre pareti del secondo stile, p. es. sopra alcune di quelle trovate nel giardino della Farnesina[1], mentre sono estranee al terzo stile, e ricompariscono — benchè in forma un po' diversa — soltanto nelle decorazioni dell'ultima epoca di Pompei. Inoltre sul muro lungo il zoccolo è rafforzato sotto i muri rossi della parte superiore da una parte più sporgente e gialla. Però il gradino verde appiè dello zoccolo non segue qui le parti sporgenti e rientranti, ma si stende in linea retta avanti le une e le altre. Siccome in realtà non si sarebbe mai lasciato in tal modo un vuoto fra esso e le parti rientranti, così qui abbiamo da ravvisare un' inesattezza nella rappresentanza architettonica.

guenti 0,395, il quinto 0,50 all' incirca, l'ultimo in alcuni punti fino a 1,06; e convengo pienamente che, trattandosi d'una piccola differenza, quel mio argomento abbia poco peso, mentre rimangono saldi tutti gli altri (compreso quello desunto dal fatto stesso che i gradi sono di larghezza inuguale), riguardo ai quali il cav. Visconti si è contentato di appellarsi ad un tribunale che io non posso ritener competente in questioni scientifiche, cioè « il buon senso della parte men colta del pubblico ». — Tacqui finora, aspettando invano il lavoro promesso dal Visconti l. c. 1875 p. 119, nel quale egli darà « nuovamente la pianta dell' edifizio, comparandola con altre di edifizi consimili ». Gli fosse piaciuto almeno di dirci, quali siano questi edifizi consimili!

[1] Cf. anche la tav. VI della mia opera di prossima publicazione sulle decorazioni pompeiane.

Più importanti sono le differenze in tutto ciò che segue al disopra dello zoccolo. Consideriamo prima la parete corta, che è la più semplice.

Dalla cornice a dentelli, che nel primo stile divide la parete a $^2/_3$ all'inc. dell'altezza, e colla quale spesse volte finisce il sistema d'incrostazione, si sviluppò, come fu mostrato in altro luogo, nel secondo stile la rappresentanza d'un basso muro, per lo più incrostato di marmo, che finisce con una cornice analoga. E tale muro lo troviamo nelle parti laterali della nostra parete. Qui però l'incrostazione è stata tralasciata: la superficie appare liscia ed unita; di più è stata raddoppiata la cornice, sovrapponendo a quel basso muro una specie di attico: tutti particolari che trovano confronto anche su pareti pompeiane. Sulla cornice inferiore e più grande sta un quadretto a tavola, munito di porte, quali si trovano in posto analogo anche su pareti pompeiane [1].

Quel basso muro poi viene interrotto, come anche nel triclinio [2] a. d. del compreso centrale, e in alcune, non troppo numerose decorazioni pompeiane [3], da quella specie di tempietto che contiene il quadro e forma il centro di tutta la parete. Si noti il modo poco coerente col quale qui è trattata l'architettura: il soffitto a cassette, visibile sotto l'architrave, farebbe pensare ad un padiglione, profondo ad un dipresso quanto è largo, in fondo al quale fosse collocato il quadro. Invece è evidente che i due pilastri accanto al quadro stanno immediatamente dietro le colonne, e siccome nel

[1] P. es. nella casa detta del toro di bronzo (reg. V is. I. n. 7), qui però senza le porte, e nella casa di Popidio Prisco (VII 2, 20, ala d.).

[2] V. la tav. IX della mia opera sopra citata.

[3] Tra cui primeggia quella della camera (reg. V, is. 1 n. 18) che contiene i quadri pubblicati dal Dilthey *Mon. d. Inst.* vol. X tav. XXXV. XXXVI; cf. *Ann.* 1876 p. 294 segg. Se ne vedrà una parete sulle tav. V e VI della mia opera sopra citata.

medesimo piano con essi deve stare anche la superficie fra l'archivolta e l'architrave, così è chiara la contraddizione, e l'unica soluzione sarebbe di supporre il soffitto dipinto a guisa d'ornamento sulla sudetta superficie. In tal modo tutto quest'apparecchio non è più un tempietto, ma una grande e monumentale cornice del quadro. Nella quale però fa meraviglia la soverchia grossezza de'menzionati due pilastri, e la profondità — che quindi deriva — della nicchia del quadro. Ed ho ragione di sospettare che i pilastri colla loro archivolta originariamente anch'essi siano stati immaginati come dipinti sulla tavola del quadro, ovvero sopra una tavola che ad essa è stata aggiunta e la circonda su tre lati: ciò che si è costretti ad ammettere per il soffitto a cassette, potrà ammettersi anche qui. E in tal modo riesce più chiara anche la relazione fra tutto questo apparecchio ed il basso muro a d. e a sin.: possiamo ora immaginarci che quest'ultimo, come su pareti che non hanno il quadro in mezzo, si stenda da un angolo all'altro, e che il quadro colla cornice architettonica, di poca profondità, stia avanti ad esso, nascondendolo in parte.

Però, se tale era il concetto originario, bisogna ammettere che sulla nostra parete non è del tutto chiaro. Non solamente le architetture dipinte sulla tavola sono rappresentate col medesimo realismo come quelle di tutta la parete, ma appiè del quadro la tavola verde che cuopre lo zoccolo, s'inoltra evidentemente nella nicchia, alla quale in tal modo viene attribuita una realtà uguale a quella della tavola verde stessa. Ma nella parte inferiore tutta questa cornice a guisa di tempietto non può credersi rappresentata tal quale poteva essere in realtà; doveva avere almeno, per essere trasportabile, una base sotto le colonne, separata dalla tavola verde che cuopre lo zoccolo. Ed una volta ammesso questo,

non avremo difficoltà a credere, che per ottenere un migliore effetto decorativo sia stato messo in troppo stretta relazione e in un certo modo confuso ciò che doveva rappresentarsi come esistente, e ciò che doveva sembrar dipinto sopra una tavola.

È probabilissimo che simili apparecchi fossero realmente in uso. E siccome, per rimanere in proporzione col quadro stesso, non potevano oltrepassar certe dimensioni, così per lo più saranno stati lavorati in legno. Però nel nostro caso[1] bisogna dire o che nella cornice architettonica qui rappresentata il lavoro in legno imiti una costruzione in pietre con rivestimento di stucco, o che il pittore si sia preso la libertà di non riflettere sul materiale nel quale la cosa da lui rappresentata poteva esistere. L'architrave credo che sia immaginato come son fatti tanti architravi di Pompei, di una trave di legno (qui dipinta in rosso) sulla quale è stato murato in opera incerta.

Osserviamo ancora una contradizione alle estremità della parete. La nostra decorazione — come quasi tutte quelle del secondo stile — tende a dare alla stanza una apparenza di maggiore ampiezza. Il pilastro angolare biancastro ed i sostegni sotto le colonne stanno sopra un basso gradino. Più addietro sta lo zoccolo, e sopra esso le colonne accanto al quadro ed i pilastri verdi negli angoli; dietro questi poi sta il muro rosso, ad una distanza che deve corrispondere almeno alla sporgenza della cornice inferiore. Ora con ciò sta in aperta contradizione la cornice superiore sorretta dallo stesso pilastro verde.

Nella parte superiore qui come sul muro lungo non si vede nè il cielo, nè qualche sfondo, ma lo spazio

[1] Non sempre: vd. la tav. V (e VI) della mia opera sopra citata.

libero è simboleggiato dal fondo bianco. Ciò che si vede nell'angolo — anche sul muro lungo — non è del tutto chiaro: pare però che la striscia rossa[1] significhi una parete laterale veduta in iscorcio, di cui l'estremità anteriore è terminata da quel gran pilastro angolare biancastro, quella posteriore da un pilastro giallo cui è attaccata una tenda, dietro alla quale sorge, e sorgeva su ciascun lato, accanto ad un albero — senza dubbio un albero sacro — una colonna sormontata da una statua (a. di della Fortuna).

Anche sul muro lungo si riconoscono, benchè trasformati, gli elementi delle più antiche e più semplici decorazioni nel secondo stile. Sono note quelle decorazioni che rappresentano un basso muro, incrostato per lo più di marmo e terminato sempre da una cornice, posto sotto un portico, dietro le colonne anteriori di esso (ne parlai p. es. *Bull.* 1878 p. 245). Immaginiamoci che un tal basso muro sia sormontato da un attico — come lo trovammo sulla nostra tav. XXIII — che sia interrotto nel mezzo per inserirvi un gran quadro in tavola, protetto da un tetto, che finalmente non sia condotto fino alle estremità della parete, ed avremo una decorazione molto simile alla nostra: quel basso muro cioè sarà trasformato in un apparecchio per sorreggere il quadro, più semplice di quello che sulla parete nostra occupa ben due terzi della lunghezza, ma del tutto analogo.

Nella rappresentanza di esso, che porta in mezzo il gran quadro di Io ed Argos, a ciascun lato sulla prima cornice un quadretto munito di porte; osserviamo contradizioni simili a quelle che potemmo verificare sulla

[1] Anche nell' estremità d. del muro lungo sono visibili gli avanzi del color rosso.

tavola XXIII. La parte superiore cioè, al disopra della prima cornice, se guardiamo quella estremità che sta accanto al quadro, pare che stia in un medesimo piano colla parte inferiore e sia una specie di attico, mentre guardando l'altra estremità e perfettamente chiaro che sta più addietro: la distanza è rappresentata da quel pezzo di muro che si vede in iscorcio, e la cui trabeazione, prolungata verso lo spettatore, vien sorretta su ciascun lato da una colonna.

Riguardo alla tavola del quadro facciamo una osservazione analoga a quella che abbiamo fatta sul muro corto. Essa apparisce come immessa in un'altra tavola, paonazza, visibile di sopra – ov'è tagliata a guisa di frontone – e ai due lati, mentre di sotto non si vede che il taglio, e sembra che la tavola stessa sia, non si sa come, immessa nella tavola verde che cuopre lo zoccolo, o nascosta dietro di essa. Siccome però, osservando il taglio della tavola paonazza, essa apparisce di una grossezza proprio incredibile, così credo che questo taglio non si sia voluto rappresentare come esistente in realtà, ma come dipinto sulla tavola del quadro o su d'una tavola ad essa aggiunta. In tal modo nella decorazione il quadro si presenta come dipinto sopra una tavola; ma sopra questa tavola stessa la scena rappresentata è immaginata come veduta per una finestra. E tale mia opinione vien confermata dal fatto che tutte e due le pareti laterali di questa finestra sono scure, mentre, venendo in tutta la parete la luce da d., cioè dal lato dell'ingresso, dovrebb'essere rischiarata quella a sin.

Sarebbe difficile il dire, di quale materiale sia stata immaginata tutta questa fabbrica: probabilmente il pittore non se ne rese conto esatto. Il muro potrebbe ben credersi fabbricato sia di mattoni sia di opera incerta.

la cornice inferiore lavorata in istucco; le colonne difficilmente potranno credersi di altro materiale che di marmo. All'incontro la cornice superiore pare fatta di legno: si osservi specialmente l'ultimo membro, sporgente a guisa di tavola. Il tetto della nicchia del quadro è evidentemente di legno; dell'ornamento a guisa di frontone già fu parlato sopra.

Tutta la fabbrica fin qui da noi considerata sta sotto un soffitto verde a cassette, sorretto sul lato anteriore da due colonne e dai pilastri angolari, dal lato posteriore probabilmente – la poca conservazione non permette un giudizio sicuro – da pilastri negli angoli, mentre alle colonne non corrispondono colonne posteriori: altra irregolarità dal punto di vista dell'esattezza nella rappresentazione architettonica. Vi si vede nell'aperto, qui pure simboleggiato dal fondo bianco.

Non è possibile attribuire alcuna qualità corporale a quella larga striscia rossa che congiunge l'architrave – rosso nell'intercolunnio medio, brunastro in quelli laterali – col frontone di mezzo; non ha altro scopo che di dare maggiore risalto alle forme di quest'ultimo: un elemento meramente decorativo in mezzo alle rappresentanze architettoniche.

Dopo tante prove che queste ultime non furono prese troppo sul serio, non ci recherà meraviglia il modo poco chiaro nel quale la fabbrica di mezzo si vede congiunta colle estremità della parete, nè ci affatichiamo ad indovinare, come si abbia ad intendere quella superficie paonazza al disopra della Sfinge, quella specie di architrave poco chiaramente caratterizzato che la congiunge con una fabbrica paonazza e verde, addossata al pilastro angolare. Ci basta il dire che qui un passaggio coperto apre allo sguardo un prospetto architettonico: vi si vede un complesso di edifizi con

persone affacciate sulle logge ed alle finestre, ed altre che passano per la strada.

Tali aperture con prospetti architettonici, come ognuno sa, sono un concetto prediletto nell'ultima epoca di Pompei, mentre sono rari nel secondo ed anche nel terzo stile. I colori smorti, verde, giallo e paonazzo, e precisamente questo modo di far cangiare più colori in una medesima superficie, tutto questo ricorre su pareti dell'ultimo stile, p. es. sulla nota parete del cosidetto Pantheon di Pompei (Mazois III tav. 46; Zahn I tav. 19), mentre è estraneo al terzo stile. E così questo prospetto architettonico illustra egregiamente il fatto che nella storia delle decorazioni il terzo e l'ultimo fra gli stili pompeiani non hanno a considerarsi come padre e figlio, ma come fratello maggiore e minore.

Al disopra di questi edifizi vediamo nella parte superiore della parete, su ciascun lato tre colonne ed un pilastro congiunti da una trabeazione: siccome l'ultima colonna a d. corrisponde all' estremità d. dell' edifizio sottoposto, così si potrebbe credere che le colonne si siano volute rappresentare come stanti in cima all'edifizio stesso. Però, se già per sè tali colonne in cima ad un edifizio son poco verosimili, ogni dubbio vien tolto dall'albero e dall' altare che vi stanno vicino: evidentemente qui non abbiamo a riconoscere altro che il noto albero sacro col relativo sacrario, soggetto tanto prediletto nella pittura paretaria antica. Il decoratore dunque, restringendo il prospetto architettonico inferiore entro quel passaggio coperto, ha messo qui sopra una seconda rappresentanza architettonica indipendente. Come poi ciò ch' egli rappresentava, potesse stare in quel posto, egli non se ne è reso conto, ma si è servito di quella parte della parete come di una superficie qualunque da riempirsi. Ed è chiaro che qui abbiamo un precursore di

quelle leggere architetture che nel terzo stile formano l'ornamento prediletto della parte superiore del muro, mentre nel secondo stile non se ne trovano che pochi esempi, di cui uno è appunto la parete nostra, altri furono forniti dagli scavi della Farnesina.

Fra le colonne dell'albero sacro e la fabbrica che sorregge il quadro, precisamente al disopra della Sfinge, si vede un ornamento posto ritto sopra l'estremità di quella specie di architrave di color paonazzo e di caratteristica poco chiara. Non si può, credo, dargli un significato reale e metterlo in una relazione ben definita con tutto questo sistema di architetture: non è altro che un ornamento per riempir lo spazio, cui secondo l'indole di questo stile si è data una forma corporale. Nè si può dire che sia immaginato in un certo materiale; la forma non sarebbe possibile che in metallo, ma contradice il colore. Simili ornamenti, cogli stessi colori cangianti fra il rosso e il verde, s'incontrano più volte su pareti del secondo stile [1], mentre sono estranee al terzo, il quale non ama di dare agli ornamenti un carattere corporale. I colori sono similissimi a quelli che osservammo negli ornamenti dello zoccolo.

Analizzata così la disposizione delle due pareti, possiamo formarci un giudizio più preciso sul loro carattere stilistico e sulla loro relazione con altre pareti del secondo stile. Ed è chiaro subito che siamo lontani dai primordii di siffatto stile, quando nella grande e ricca casa del Laberinto anche in stanze preferite si era con-

[1] P. es. sulla tav. VIII della mia opera sopra citata (Pompei reg. V is. I n. 14); inoltre sulle pareti scavate nella Farnesina, ove hanno invaso anche i compartimenti della parte media (contando verticalmente) della parete; similmente si trovano anche a Pompei VI 7, 7.

tenti di riprodurre l'incrostazione con marmi di vari colori, arricchita di una cornice e di colonne [1], mentre in tutta la casa mancano affatto i quadri. Abbiamo poi veduto che si è tenuto pochissimo conto delle leggi della prospettiva e di ciò che in realtà potrebbe esistere, dimodochè quasi si potrebbe dire di veder piuttosto una disposizione decorativa di membri architettonici che una vera rappresentanza architettonica. Abbiamo trovato la rappresentanza dell'albero sacro colle colonne congiunte dall'epistilio in un posto ove la sua presenza non è in alcun modo giustificata, e lo stesso vale dell'ornamento che gli sta appresso. Similmente alla striscia rossa in mezzo alla parte superiore del muro non potemmo attribuire alcuna qualità reale.

Le nostre decorazioni appartengono ad un tempo, quando non si era più soddisfatti del secondo stile, almeno nella sua forma più antica, ma si studiava in vario modo per adattarlo al genio dell'epoca. A tale scopo si aggiunsero i quadri, se ne fece anzi il centro della decorazione. Ma anche le architetture, l'elemento caratteristico dello stile, non solamente si rappresentarono ricche, variate, con molti ornamenti, ma si cominciò anche a spogliarle quasi del loro originario significato, disponendole non più secondo le leggi della realtà e della prospettiva, ma secondo l'effetto decorativo, aggiungendovi particolari della cui relazione col sistema delle architetture non è possibile rendersi conto. Credo di non essermi ingannato [1] riconoscendo in tutto ciò una tendenza a liberarsi dalle leggi dello stile, un andare in cerca d'uno stile nuovo, uno stile ornamentale, il quale però non poteva essere raggiunto, se prima non si abbandonava il sistema di non far calcolo della

[1] Vd. le tav. III e IV della mia opera sopra citata.

vera superficie del muro, e basare tutto il disegno sulle superficie imaginarie delle architetture rappresentate.

Una tale lotta contro le leggi dello stile non poteva essere senza inconvenienti. Membri architettonici rappresentati con tutte le apparenze della realtà non sono adatte ad esser disposti in quel modo decorativo. Tutto ci invita a riconoscervi una cosa vera, a rintracciarne la connessione, il sistema; ma ciò facendo subito c' imbattiamo in contradizioni ed impossibilità. Dimodochè una decorazione siffatta non può mai essere del tutto soddisfacente.

Nondimeno la tendenza sopra esposta segna un progresso, giacchè infatti le più antiche decorazioni del secondo stile sono estremamente monotone, mentre nessuno negherà che quella delle nostre tavole fa un effetto gaio e piacevole sì per le buone proporzioni e la felicissima distribuzione de' colori, che per la ricchezza e varietà de' concetti. La stessa tendenza, forse più progredita ancora, si osserva sulle pareti scoperte nella Farnesina, le quali però sono inferiori a quelle del Palatino, e specialmente a quelle da noi pubblicate, per le proporzioni meno felici, per le forme poco eleganti in ispecie delle colonne, e per la soverchia varietà dei colori.

A. Mau.

[1] *Bull.* 1878 p. 247.

COPPA CORNETANA COL MITO DI ARIANNA.

(Mon. dell'Inst. vol. XI. tav. XX)

La coppa di cui si dà copia nella tav. de' *Monumenti*, è un novello e bellissimo campione di quel genere di prodotti dell'arte ceramica attica, sopra il quale tanto lume sparse il bel lavoro del dottor Klein [1]: ed è importante sì per lo stile che per la novità e bellezza delle pitture di cui è adorna.

Essa coppa ora fa parte del Museo patrio del municipio di Corneto, e si rinvenne nelle vicinanze di quella città in occasione di uno scavo che ha avuto luogo l'estate dell'anno 1874 e di cui ha ragionato il signor Helbig nei nostri Bullettini [2], descrivendo puranco la coppa di cui parlo, e della quale poi diedero un cenno tanto il signor Brizio [3] quanto il signor Furtwaengler [4], e tutti e due pronunciarono pure la vera spiegazione

[1] W. Klein *Euphronios Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*. Vienna 1879. Si confrontino gli articoli dello stesso autore inseriti in questi *Annali* 1877 p. 246 seg., e nell'*Archaeol. Zeit.* 1878. p. 66 seg.

[2] *Bull.* 1875 p. 170 seg.

[3] *Annali* 1878 p. 61 seg. Mi perdoni il ch. autore, se osservo che lo specchio di cui parla in questa occasione, non si trova a Berlino, ma a Londra, ciò che espressamente vien notato nell'illustrazione con cui accompagnai la pubblicazione di esso, *Annali* 1866 p. 390 seg., e che il modo con cui egli spiega la presenza di una così detta Teti in quello graffito, è appunto lo stesso, con cui io in allora mi studiai in disteso di schiarire i rapporti fra l'arte greca e etrusca, astenendomi però da ulteriori congetture intorno al significato che in origine potrebbe aver avuto la figura analoga in un monumento greco, perchè non è da provarsi, anzi è poco verosimile, che lo specchio possa dirsi una schietta e semplice copia di qualche opera greca.

[4] *Annali* 1878 p. 80 seg.

de' due soggetti principali in essa dipinti, su cui difatto non cade dubbio, mentre lo Helbig allora si astenne appositamente da qualsiasi tentativo d'interpretazione; il modo però onde si esprime, fa capire che aveva in mente qualch'altra congettura.

La forma del vaso, che a dire dell' Helbig ha un diametro di m. 0, 29, è riprodotta in piccolo nella stessa nostra tavola, che indica anche i colori dell' originale, fra i quali è da rimarcarsi il rosso molto scuro dei grappoli d'uva, che serve a fare risaltare dal rosso più chiaro, di cui son tinti i pampini nel quadro di Arianna.

Questa rappresentazione è quella che per la prima attira l' occhio. Imperocchè mentre nell' arte figurativa da Alessandro in poi abbondano i racconti di quell'amorosa avventura, di cui l'isola di Nasso fu il teatro, e tanto era divulgata, che, al dire di Filostrato, persino le nutrici ne sapevano ragionare e piangere, nei monumenti dell'arte severa a noi pervenuti non ne esistono che scarse tracce. Unico esempio fin ad ora era la celebre idria vulcente del Museo di Berlino [1]; un secondo esempio si offre ora nella nostra coppa cornetana, nel mentre il dipinto del cratere di Filacciano [2], che Helbig [3] e Furtwaengler [4] con assai verosimiglianza riferirono ad Arianna dormente, gli è non solo il prodotto di arte più tarda e secondo l' avviso di Furtwaengler di fabbrica locale, ma in ogni caso è privo della presenza di Teseo, sicchè non può mettersi accanto de' due vasi attici, dai quali del resto viene anche di gran lunga superato sotto ogni riguardo.

Veggiamo Arianna adagiata per terra ed immersa

[1] Gerhard *Etruskische und kampanische Vasenbilder* VI. VII.
[2] *Monumenti* X, 51.
[3] *Bull.* 1878 p. 115 seg.
[4] *Annali* 1878 I, 1.

in profondo sonno. Alza pochissimo il ginocchio destro; la man destra è distesa sopra le gambe; la sinistra posa sulla testa rivolta da una parte. Ed è manifesto che il pittore, ritraendo in quel modo come fece una posa naturalissima a chi dorme, non riuscì intieramente nell'idea di attuare un gentilissimo concetto. Poichè a chi non è pratico de' vasi dipinti e delle mire ed usi dei pittori di essi, forse sembrerà che la testa e tutta la parte superiore della persona stia in atteggiamento di caduta, mentre il posto della man manca prova non volersi esprimere altro che placidissima quiete. Teseo sta per allontanarsi cheto, cheto e per non far strepito non si è messo ancora i sandali, che prende però con sè per metterseli, appena sarà lontano. Ciò si vede abbastanza chiaramente dal movimento della destra, la quale afferra il sandalo di cui si osservano pure i cintolini, mentre che dell'oggetto che tiene fra le dita della sinistra, non si può giudicare con uguale certezza, avendo il vaso sofferto una lesione proprio in quella parte, e lo Helbig davanti allo stesso originale restò indeciso sul significato di quel bastoncino o qualunque siasi arnese [1]. Con la medesima precauzione usata da Teseo procede anco il suo compagno Mercurio; piano, piano mette avanti un piede dopo l'altro, volgendo il capo all'indietro quasi volesse bisbigliando esortar Teseo ad affrettarsi, ed assicurarsi se riuscirà loro di mettersi in salvo senza svegliare la donna dormente e di niun male presaga.

Il pittore con alcun che di malizioso e di umoristico inculca un biasimo a Teseo, che mentre abban-

[1] Le parole dello Helbig sono le seguenti: « Colla sinistra stessa regge tra l'indice ed il pollice un oggetto in guisa di bastoncino, difficile a determinare, essendone distrutta l'estremità ». Onde pare che sia esclusa la possibilità di crederlo l'altro sandalo.

dona la donna da lui amata e che a lui avea creduto, non vuole lasciar indietro le scarpe; nell'istesso tempo però la presenza del messaggiere degli dei ci ricorda il volere de' medesimi, dal quale Teseo è trascinato; e se l'aria di complicità che traspare dall'atteggiamento di Mercurio, c' impedisce di discolpare il giovin' eroe attico, la felice unione di Arianna col dio Bacco, ch'è il compimento del destino che subisce, con discreta chiarezza viene accennata mediante i grandissimi tralci di vite con pampini e grappoli, sotto l'ombra di cui l'abbandonata placidamente dorme, e mediante l'Amoretto che svolazzando viene ad incoronarla con una fronda.

L'idria vulcente coll'introdurre nella rappresentanza le due divinità e col movimento di tutte e quattro le persone che la compongono, fa spiccare l'idea dell'avverarsi d' un destino contro il quale nulla valgono le forze mortali: Teseo suo malgrado è scacciato dall'imponente ed imperiosa apparizione di Minerva, Arianna rivolgendo gli sguardi verso Teseo, non sa però sottrarsi all'abbracciamento del maestoso Bacco. In tutto il quadro regna un non so che di solenne e sereno, un internarsi nel senso più nobile del fatto mitico, moderazione e semplicità tale da farci capire che quel modesto prodotto dell'arte di un artigiano proviene dalla nazione, cui appartengono Omero e Polignoto. Ma l'aggruppamento di queste quattro figure così ben disposte, i loro movimenti, la severa semplicità del disegno un po' generale hanno qualcosa di convenzionale, e che dà all' occhio confrontando altri vasi dello stesso stile; e basta per dare un cenno di quel che vorrei indicare, il raffronto della tavola XXVIII, XXIX nella stessa opera di Gerhard. Pel fare più propriamente artistico, per la immediata freschezza con cui il pittore osservò egli stesso la natura, per fantasia e maggior vivezza, evidentemente

l'idria di gran lunga viene superata dalla coppa cornetana, in cui l'artista seppe maneggiar a suo bell'agio il fatto mitico che scelse per tema, e svolgerlo felicemente immaginando nuovi concetti e vivificando e modificando gli antichi tramandati dalla tradizione e dalla scuola ch'egli seguì. Ond'è che se l'idria ha qualcosa di grandioso, la coppa però ha il vantaggio di essere, per così dire, più individuale, e d'ispirare maggior vita e verità.

Opposto al quadro di Arianna v'è Elena, che da Menelao perseguitata fugge al tempio di Venere, nel quale la dea si è assisa in persona. Quest'è quello che dà il suo pregio alla rappresentazione, la quale del resto riesce meno importante per novità che l'altra, ma agevolmente s'infila nella serie di analoghi monumenti, che dopo altri ultimamente vennero trattati dal signor Brizio in questi stessi Annali [1]. Venere ha in mano un ramoscello di quella forma che anni addietro diede materia a tante discussioni; l'altra mano ella la solleva con gesto di maraviglia. La perseguitata donna e il persecutore gareggiano in velocità e lunghezza de'passi che fanno; ma si può essere sicuri che Elena raggiungerà prima di Menelao il sacrario che le darà asilo, e sotto la protezione di Venere saprà raddolcire l'ira del tradito consorte, sicchè di buon accordo ritornano poi a casa. Agevolmente si presenta la congettura che quest'ultima scena sia rappresentata nelle figure che fregiano l'interno della coppa. Nè occorre lambiccarsi troppo il cervello, occupazione tanto facile che prediletta di molti fra gl'interpreti di cotali stoviglie, senz'aver pesato troppo l'intrinseco valore del genere di monumenti di cui trattano, per supporre certe relazioni poetiche o morali che esisterebbero fra tutti e tre i dipinti che

[1] *Annali* 1878 I. I.

nella coppa in discorso si osservano : da una parte cioè l'infido amante che abbandona Arianna, dall'altra l'infida sposa minacciata di morte dal marito che abbandonò, ma da Venere, che fu cagione della sua fuga, protetta, come pure Teseo non senza gli dei opera il suo tradimento, e mentre nel quadro stesso di Arianna la simbolica vite ed Amore accennano all'esito lieto di questa faccenda, la scena dipinta nell'interno della coppa supplisce a quello che per un'anima pietosa potrebbe essere dubbioso nella rappresentazione della fuga di Elena ; facile assai sarebbe fare argutamente pompa di altre sottilissime idee e di sentimenti delicati. Ma temo assai che il pittore stesso avrebbe riso di tutti questi pur troppo moderni artifizi d'interprete. L' esperienza fatta fino ad ora in questo genere di monumenti non ci autorizza punto a dirigere a ciò i nostri pensieri. Non nego che i pittori di cotali coppe non di rado, nel fregiarne una in tutte le sue parti, abbiano subito l'influenza dell' idea di un solo mito o di un solo tema tratto dalla vita reale ; ma la scelta di temi diversi fatta a tale scopo, come a mo' d'esempio accennai, non può provarsi neppur da un solo esempio certo. Anzi nelle stesse coppe che fanno vedere tale e tanta libertà e scioltezza, pur tuttavia delle volte si tradisce l'influenza della tradizione figurativa anche nella scelta dei temi consociati, come p. e. non può essere mero caso che si trovi nella bella coppa pubblicata ne' *Monumenti* X, 39 congiunto con la nascita di Erittonio il ratto di Cefalo, appunto come questi due miti formano l'oggetto delle due pitture del cratere chiusino da tanti anni conosciuto, coordinazione de' miti, che certamente da tutt'altro dipendeva che da riflessioni estetiche o morali. Ma cosa importante e decisiva sono certe esigenze dello spazio da riempirsi e certi usi della scuola e dell' of-

ficina in cui si lavorava. Spessissime volte il quadro principale che attrae a sè la maggior parte dell'interesse dello spettatore come del pittore stesso, si è quello di uno de'due lati esterni; l'interesse poi diminuisce sul lato corrispondente, fregiato che sia da una scena secondaria che forma appendice al quadro principale, ossia pure adorno di qualche rappresentazione più indipendente; l'interno infine suol esser decorato con qualche figura o gruppo, che graziosamente adempisce alle esigenze dello spazio rotondo, che però il più delle volte non desta un interesse molto vivo, anzi non di rado rimane privo del conio di certo e deciso carattere.

Nella coppa cornetana il quadro che può dirsi principale ed eseguito con maggior brio, si è quello di Arianna, l'interesse va scemando di già nell'Elena fuggente, per la cui rappresentanza il pittore più si attenne ai concetti più spesso usati da lui stesso e dai suoi compagni, mentre in fine l'interno è adorno di una scena tipica tante volte con pochissima variazione ripetuta. Onde è che sono assai incerto, se veramente in essa sia da riconoscere Menelao ed Elena; anzi l'analogia di altre coppe che appartengono allo stesso genere ben determinato, mi porta a pensare piuttosto a qualche altro eroe greco che dopo la presa di Troia conduce seco una qualunque delle donne troiane che fa parte del bottino, come nella tazza di Brygos Polissena, prima che fosse dichiarato dovere appartenere ad un altro degli eroi, vien condotta da Akamas; e la stessa Polissena nel magnifico specchio che ritrae la fuga di Elena al simulacro di Minerva, vedesi accanto ad Aiace. Ma mi sembra assai incerto, se il pittore stesso nel dipingere il gruppo appunto in questa parte della coppa avesse in animo di ritrarre determinati personaggi mitici, e non voglio dar retta però nè a questa; nè ad altre congetture di nessun conto.

Egli s'intende da per sè stesso che il genere ben determinato di coppe cui dissi appartenere la coppa in discorso, è quello oramai famoso per i nomi di Eufronios, Duris, Hieron, Brygos. La fuga di Elena porta la mente alla tazza di Brygos presso Conze *Vorlegeblätter* VIII, 2; il gruppo dell'interno a quello di Alessandro ed Elena nella tazza di Hieron presso Benndorf A, 5; ma similissimo è quello, pur esso dell'interno, della tazza fra quelle di Duris presso Conze VI, 2, come in genere i maggiori punti di confronto offrono i vasi di Duris. Basta confrontare in ispecie Conze VI, 5, 6, 7. VII, 2, 3 per convincersi della stretta affinità ch'esiste fra questa e quelli e per riconoscervi quella stessa ricerca di concetti che presentano il corpo umano in nuovi movimenti e pose, il che spicca il più in Teseo e in Arianna, quello stesso piacere che prova l'artista riuscendo in uno di questi tentativi, insomma quello stesso fare fra il fanciullesco e il geniale, che, per sè attraentissimo, lo diventa tanto più, se poniamo mente che in questi vasi abbiamo da ammirare un qualunque debole riflesso della rivoluzione che in quei tempi si operò nella grande arte e della quale per noi è simbolo il nome di Mirone.

Non tralascio di notare che forse la pittura nel tempio di Bacco in Atene, che Pausania I, 20, 3 descrive senza nominarne l'autore *Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἁρπαγήν*, era la fonte a cui il pittore della coppa attinse l'idea del suo componimento; e si potrebbe congetturarlo tanto più, perchè anco la seconda parte di quest'avventura non pare sia esclusa dai temi di quella comunanza di pittori de'vasi [1] e il nome di Panaitios che si ritrova sopra quella

[1] De Witte *Description des vases peints de M. de M.* Parigi 1849 p. 16 seg. n.° 20 Klein *Euphronios* p. 8.

coppa vulcente fa nascere il sospetto che essa sia della mano di Eufronios o in qualche relazione con esso. Già accennai che credo trovare le più strette analogie fra la coppa cornetana e le opere di Duris. Non vorrei intanto arguire che anch'essa sia opera del medesimo, e la cagione non è solamente, perchè non ho sott'occhio neppur un solo di tutti quegli originali di cui si tratta, ma anche perchè le iscrizioni stesse provano che, delle volte, proprio identica appare una figura presso parecchi di questi pittori, nè son ben chiarite fin ad ora le reciproche relazioni in cui stavano. Onde sarò contentissimo, se almeno le idee piuttosto generali da me espresse intorno alla coppa cornetana potranno trovare il plauso de' miei colleghi.

R. Kekulé.

DI UNA ANTICHISSIMA ISCRIZIONE LATINA GRAFFITA SOPRA VASO VOTIVO RINVENUTO IN ROMA.

(*Tav. d'agg.* L)

Nei primi giorni di aprile dell'anno corrente apparve nel commercio antiquario un genere di arcaiche stoviglie allora scavate fra le terre di Roma, che molto differiva dai funebri avanzi cretacei che da alcuni anni siamo soliti a veder sortire dalla vetusta necropoli esquilina, e che trovava solo un confronto nel vasellame disseppellito al Quirinale presso la chiesa della Vittoria [1]. Siccome il preciso luogo di provenienza era ignoto ed il vasellame non offriva molte varietà di forma e qualità, dopo averne riuniti alcuni esemplari, non feci più gran caso di un

[1] *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 p. 64 segg.

trovamento che doveva sembrare isolato. Dopo breve intervallo di tempo però, vedendo comparire altri e più numerosi saggi di quelle stoviglie ed avendo contemporaneamente udito parlare di un gruppo d'identico vasellame unito ad oggetti votivi allora ritrovato, rivolsi tutta l'attenzione sulla nuova scoperta, che altrimenti, come tante altre, sarebbe forse rimasta inosservata. I necessari schiarimenti non tardarono a venire insieme a nuovi oggetti. Di fatto, non solo potei ricuperare il piccolo gruppo che mi era stato segnalato, ma mi si offrì anche un triplice vasellino di terracotta munito di una lunga iscrizione graffita, al quale tenne dietro un altro anepigrafe composto di quattro recipienti, formato di argilla identica e di fattura molto simile a quello scritto. Una serie di felici combinazioni mi mise oltreciò sulla traccia del luogo donde proveniva questo nuovo genere di vasellame[1], e potei anzitutto costatare che tanto i numerosi vasetti sin da principio apparsi in commercio, quanto il menzionato gruppo di fittili e di oggetti votivi incluso il vasellino a quattro recipienti erano stati rinvenuti nel medesimo luogo. Per quello munito d'iscrizione le mie indagini rimasero infruttuose; ma la manifesta affinità di forma e fattura coll'altro suo simile insieme alla circostanza, che i due vasi erano apparsi il medesimo giorno ancora pregni d'umidità e ricoperti di una identica terra giallastra ed argillosa, autorizzavano a supporre per ambedue anche la medesima provenienza. Ricuperata in tal guisa una interessante serie di elementi appartenenti ad un solo deposito di arcaiche stoviglie, non tardai a darne notizia in una delle adunanze del nostro Istituto (*Bull. d. Istit.* 1880 p. 137 seg.)

[1] Vallata fra Quirinale e Viminale, presso il versante meridionale del Quirinale e la chiesa di s. Vitale.

Ebbi in seguito occasione di accertarmi che il vasellame da me proposto in quell'adunanza proveniva realmente dal luogo indicato, avendo potuto osservare presso il sig. Hüffer ancora un numeroso gruppo di identici fittili di varie forme e di due o tre diverse qualità, che appunto nell'indicata località era stato dissotterrato.

Questa è in poche parole la storia delle circostanze che accompagnarono la scoperta del triplice vasellino scritto, sul quale desidero ora fermare l'attenzione dei lettori.

Forma del vaso e della iscrizione. Il vasetto, che nella tav. d'agg. L n. 1 trovasi riprodotto in cromolitografia, si compone di tre piccoli recipienti a forma di doglio (alti cent. 3 $^1/_2$, diametro massimo cent. 4$^1/_2$) disposti in triangolo equilatero (cent. 10$^1/_2$) e fra loro riuniti mediante altrettanti bracci cilindrici un poco schiacciati. È formato di una qualità d'argilla nerastra tendente al color bruno, che chiameremo bucchero locale e la quale, senza esser verniciata, mostra alla sua superficie una certa lucentezza come quella prodotta dal brunitoio. La fattura chiaramente dimostra, come i tre vasellini, da principio formati ognuno separatamente, furono poscia uniti per mezzo dei bracci cilindrici: si scorge cioè in questi assai bene il lavoro dello stecco col quale si modellò e si distese l' argilla per congiungerla al corpo dei tre recipienti.

Sopra siffatto vaso fu tracciata una iscrizione di 128 lettere, quando l'argilla non era ancora interamente indurita, e fu tracciata non troppo profonda con una punta che potrebbe esser stata quella di uno stile di osso o di legno irregolarmente appuntato, essendo le tracce ove più ove meno taglienti. La scrittura, eseguita sul vaso tenuto capovolto, ha l' andamento da d e s t r a a s i n i s t r a e corre in giro ai tre recipienti

in una o in due linee sovrapposte, come ciò meglio si potrà rilevare dalle tre differenti posizioni del vaso, riprodotte nella voltata tav. d'agg. ai nn. 3-5, nonchè dall'accurato fac-simile dell'iscrizione che trovasi sviluppata in piano sotto il n. 2.

Non vi è alcun dubbio che in questo lungo graffito abbiamo da ravvisare due iscrizioni esternamente separate l'una dall'altra. Una è quella posta all'estremità del ventre presso il margine sporgente dal triplice orifizio. Principia con la parola *Iove* e, quantunque interrotta da una breve lacuna in cui riusciva malagevole lo scrivere, essa continua sempre nella medesima direzione, fin dove si avvicina al punto di partenza: qui lo scrittore vedendosi fra breve preclusa la via cominciò a porre le lettere un poco più in alto ed in direzione più obliqua, dimodochè la fine della riga trovasi al di sopra del suo principio. L'altra iscrizione è tracciata sulla massima circonferenza del ventre, principia con *Duenos* e termina con *statod*, occupando poco più della metà del circuito totale del vaso. Quale delle due iscrizioni sia stata graffita per la prima, risulterà da alcune particolarità nella scrittura, di cui avrò occasione di parlare in appresso.

Nel contesto della nostra iscrizione esistono alcune lettere che hanno chiare tracce di correzioni fatte dallo stesso scrivente, correzioni che del resto non furono difficili a farsi, poichè, come già dissi, la scrittura fu eseguita nell'argilla ancora cedevole.

a. In sul principio dell'epigrafe più lunga lo scrittore segnò *Set* che commutò poi in *Sat*, rimanendo però visibili le tracce della primitiva *e*.

b. Verso la fine della medesima poi, nella penultima parola *pacari*, la terza lettera sembra esser stata anch'essa corretta; non è però chiaro, quale sia la

genesi della correzione. Si potrebbe pensare che in principio lo stile avesse segnato ꓕ invece della lettera ꓘ e che, avvedutosi della imperfetta forma, lo scrittore ripetesse con più attenzione la lettera, la quale ora apparisce aggiunta all' asta perpendicolare in questo modo ꓘ. Ma se egli volle correggere questa supposta c mal riuscita, perchè, mentre lo poteva, non cancellò prima le due linee sbagliate? Oppure perchè non trasformò queste in modo molto più semplice, aggiungendo cioè una piccola curva all' estremità superiore dell'asta perpendicolare? Avrebbe così ottenuto una c non troppo regolare sì, ma abbastanza chiara. Comunque sia, con tali considerazioni non si giunge a verun risultato positivo, specialmente riguardo alla primitiva lettera poi modificata. Rivolgiamoci perciò ad esaminare un'altra similissima correzione che ricorre nella parola *feced* dell'epigrafe più breve. Quivi la terza lettera è formata di un'asta quasi perpendicolare ora poco percettibile e di una linea curva del tutto simile alla lettera *c*, segnata però con maggior forza ed energia, quasichè si fosse voluto con essa sopprimere il primo segno (ꓘ). Che anche qui si abbia una emendazione, è indubitato; e siccome la correzione non sembra consistere in altro che nell'essersi ritoccata e più profondamente marcata la linea angolosa o quasi curva che faceva già parte della lettera anteriormente scritta, egli è quasi certo, esser stata questa una *k* e dalla *k*, essersi ricavata nell' accennato modo una *c*: si corresse cioè *feked* in *feced*. Ritornando ora alla parola *pacari*, non sarebbe improbabile che per l'emendazione ivi esistente si abbia a supporre un origine consimile. Certo si è, che prescindendo dalla linea orizzontalmente inclinata, il rimanente di quella lettera rappresenta una *k* di forma irreprovevole (ꓘ); e perciò, quantunque non si vegga bene in

qual modo lo scrittore abbia tentato di ottenere il cambiamento in *c* della primitiva lettera *k*, l'esempio del *feked* corretto in *feced* assai favorisce la supposizione di un *pakari* cambiato o voluto si cambiare in *pacari*.

c. Un ulteriore correzione havvi verso la fine dell' epigrafe più breve, nella penultima parola composta di quattro lettere. In questa fu molto probabilmente emendata la terza lettera, ma è difficile il dire quale essa sia. Apparisce all'occhio in questa forma 𐌅 e come se avesse avuto origine da una T poi cambiata in V senza che il tratto orizzontale di questa supposta T fosse stato ben cancellato. Rassomiglia anche moltissimo ad una A posta ancora più obliqua di quella già molto inclinata in dietro che immediatamente precede, e per di più un poco ritoccata. In ogni modo questa lettera lascia intravedere di aver subito un cambiamento, ma non permette di dire, quale essa sia.

d. Una modificazione di altro genere apparisce finalmente poco oltre la metà di questa stessa riga. Ivi lo scrivente dopo aver scritto *denoine*, intercalò fra la *d* e la *e* una lettera di questa forma ⸸, sulla quale fra breve dovrò ragionare.

Per non omettere nulla di quanto riguarda le particolarità esterne della scrittura, debbo aggiungere, che nel tracciare la *i* della parola *einom* lo stile, sfuggendo sul piano convesso del vasetto, prolungò soverchiamente quell'asta fino a raggiungere e traversare la sottostante lettera *e* della parola *endo*[1]: questo segno accidentale produce l' effetto di una correzione eseguita in questa lettera, che dunque in realtà non esiste. Un tale incontro però, o piuttosto un tale incrociamento di linee

[1] Un simile prolungamento involontario ricorre nella seconda *t* della parola *statod*.

spettanti a lettere dell'una e dell'altra riga, che similmente si ripete anche nella *m* della parola *med*, può ora servire a dimostrare, in qual ordine furono graffite le due iscrizioni: imperciocchè nei graffiti scritti nell'argilla molle l'andamento dei solchi permette quasi sempre di riconoscere, quale fra due linee intersecanti sia stata segnata per la prima. Nel caso poc'anzi accennato, la linea sfuggita e sottile prolungatasi sulla sottoposta e non lasciò di sè traccia nè troppo sicura nè troppo profonda, e perciò non è atta a provare la preesistenza dell'una o dell'altra iscrizione. Evidentissima per contrario è la sopraposizione nella *m* della parola *med*, le cui prime due aste perpendicolari tagliarono la parte superiore di due lettere della sottoposta riga in modo da rendere indubitato, che quando fu scritta l'epigrafe più breve, già esisteva quella più lunga. Arroge che appunto in questa iscrizione più lunga apparisce l'unico segno diacritico di tutta la scrittura, vale a dire un'asta verticale [1] posta dopo *Iove*, la quale parola, come già osservai, forma il principio di una delle due epigrafi. Se dunque lo scrivente segnò in quel posto una nota di divisione e poi non più, egli è chiaro che nella sua mente esisteva il lodevole proposito di frapporre alle singole parole un segno di separazione, ma che appena lo ebbe eseguito una sola volta – come suol spesso accadere dei nostri buoni propositi – egli l'abbandonò: *Iove* fu quindi indubitatamente la prima parola da lui scritta sul vasellino ed è così definitivamente assicurata la priorità dell'epigrafe più lunga.

Alfabeto e paleografia. Passando ad esaminare l'alfabeto del presente graffito e la sua paleografia mi sem-

[1] Siffatto segno di separazione è rarissimo in epigrafia, cf. Fabretti *primo supplemento* p. 224.

Era opportuno di far precedere le varie osservazioni intorno a questo importante argomento da un quadro prospettico delle diverse forme alfabetiche offerte dal nuovo monumento epigrafico:

a	quattro volte	m	comunemente
	quattro volte		due volte
	una volta		una volta
b	manca	n	[illegible]
c	[illegible]	o	più o meno regolare, comunemente.
d	comunemente		due volte
e	una volta		una volta
[illegible]	comunemente	p	[illegible]
[illegible]	una volta	q	[illegible]
[illegible]	una volta, ma con somma probabilità.	r	[illegible]
[illegible]	[illegible]	s	ma generalmente fra [illegible]
[illegible]	non esiste ancora	t	comunemente
[illegible]	[illegible]	u	una volta
[illegible]	manca	v	comunemente
[illegible]	[illegible]		una volta
[illegible]	[illegible]		una volta
[illegible]	manca	x	manca

Dapprima alcune osservazioni generali. Il carattere grafico di questa vetusta epigrafe latina differisce totalmente dalla forma consueta delle lettere che poi diciamo di forma quadrata, giacchè mancano del tutto i contrassegni caratteristici di tal genere di scrittura, l'angolo retto, cioè e la linea orizzontale. La sua grafia peraltro non si accosta, come non potea essere altrimenti, alla forma propriamente «corsiva», l'uso della quale per certo non risale oltre gli ultimi tempi repub-

[illegible] che di [illegible] si presenta invece [illegible] proprio e particolare — non meno per- [illegible] tipo qua- [illegible] — [illegible] linee rette regna [illegible] l'angolo acuto, e per conseguenza non [illegible] orizzontali, ma [illegible] inclinate dall'alto in basso o viceversa. Siffatto caratteristico tipo, [illegible] arcaica epigrafia greca, ma ancora [illegible] iscrizioni italiche [2] e particolarmente in quelle etrusche di epoca più antica, nell'epigrafia latina non ancora si conosceva così uniformemente marcato come qui apparisce: pochi esempi ne avevamo di paleografia in qualche modo simile e pochissimi che offrono punti di contatto alquanto più precisi — fra questi l'iscrizione della cista Ficoroni ed i nomi incisi sopra una cista prenestina del museo di Berlino [3], dunque due fra gli esempi più vetusti di latina epigrafia finora conosciuti. Come dalle cose fin qui dette già si sarà potuto argomentare, questo nuovo monumento vince tutti gli altri per antichità; e perciò esso dimostra e conferma che come nell'epigrafia degli altri popoli italici [4], così anche in quella latina la scrittura ad angolo acuto segna lo stadio di sviluppo grafico precedente a quello in cui fu introdotto l'angolo retto [5].

[1] Cf. Garrucci, *Sylloge* p. 40 segg. I graffiti la cui riproduzione ivi riportati sono, del resto meno antichi di quello che l'autore sembra concludere dalle particolarità ortografiche o glottologiche.

[2] Si veggano le osservazioni del Ritschl, *zur Gesch. d. lat. Alphabets* nel *Rhein. mus.* vol. 24 (1869) pag. 20 (= Ritschelii *opusc. philol.* vol. IV pag. 712).

[3] *Ephem. epigr.* vol. I (1872) pag. 14 n. 21; *Ann. d. Inst.* 1873 pag. 22 segg.: l'età assegnata a questa cista (ivi pag. 237) è certamente troppo recente.

[4] Si vegga però quanto riguardo all'epigrafia etrusca osservò il Corssen *Sprache d. Etr.* vol. I pag. 24.

[5] Cf. Ritschelii *opusc. philol.* vol. IV pag. 711 segg.

La scrittura ad angolo acuto peraltro non apparisce in questo graffito nella sua primitiva e genuina forma, poichè vi troviamo già introdotta la curva, che in alcune lettere ha quasi interamente soppresso l'angolo. Accanto a undici ᗡ abbiamo qui una sola ◁, e fra quattordici ʘ più o meno regolari, ma con prevalenza formate da linee curve, due sole volte troviamo decisivamente ◇. La ≷ apparisce due volte, mentre più volte si ha ʔ, prevalendo però in genere quella forma che tiene la media fra ʔ e ≷. La lettera ᗡ all'incontro è formata ambedue le volte che ricorre, da una curva molto regolare, e una curva non meno perfetta si ha pure nella lettera ᑫ che rappresenta la *r*, mentre la ᑫ (*p*) conserva il carattere proprio alla scrittura ad angolo acuto [1]. La promiscuità di forme angolose e curve, poi l'esistenza della curva assoluta in talune altre lettere di questa antichissima iscrizione, ci permette ora di formulare per l'epigrafia latina alcuni canoni paleografici in modo alquanto più preciso e più sicuro che non si potea per lo passato. Vi è la massima probabilità, quantunque non possa ancor dirsi con assoluta certezza, che anche nella primitiva scrittura latina mancassero le linee curve e che quindi tutte le lettere fossero combinazioni di linee rette riunite ad angolo più o meno acuto. Più tardi si

[1] Questa lettera ci fornisce un eccellente esempio per dimostrare che la scrittura quadrata sia una fedele derivazione dalla scrittura ad angolo acuto e che questa non era meno organicamente sviluppata dell'altra: dalla ᑫ del primo sistema grafico nacque la ᑭ quadrata e perciò, in quanto all'origine grafica, questa è sempre da considerarsi come la forma più antica di quella, in cui apparisce la curva. Cf. Garrucci *Sylloge* pag. 5. Si noti specialmente che nella nostra epigrafe, la quale già risente l'influenza della curva (cf. ≷ e ʔ, ʘ e ◇), non esiste [illegible] e [illegible], ma soltanto quest'ultima; se ciò siasi fatto col solo intento di evitare una confusione colla simile ᑫ (*r*), non voglio decidere.

incominciò ad introdurre la curva in alcune lettere, o piuttosto l'angolo di alcune lettere si trasformò gradatamente in una curva, poca sensibile in principio, poi più pronunziata. Finalmente scomparvero anche le linee oblique caratteristiche alla scrittura ad angolo acuto e furono sostituite da linee orizzontali, ciò che equivale all'introduzione dell'angolo retto ossia della scrittura quadrata [1]. Questi sembrano essere i tre principali stadii percorsi dall'alfabeto latino. La nostra epigrafe apparterrebbe dunque al periodo di transizione dalla maniera più vetusta a quella susseguente, in cui il primitivo angolo compie in un dato numero di lettere il suo passaggio alla curva.

Se nelle osservazioni ora esposte e nel formulare alcune più precise definizioni paleografiche mi sono servito della presente epigrafe senza restrizioni, egli è che, quantunque sia graffita, essa va considerata sotto un punto di vista tutto particolare e ben diverso da quello cui vanno generalmente sottoposti i graffiti [2]. La nostra iscrizione non è un graffito qualunque, nel quale sia per la qualità del materiale su cui fu segnato, sia per la poca perizia dello scrivente si possano ragionevolmente supporre anomalie grafiche, ma è un saggio di scrittura eseguita con una certa cura e da una mano molto abile. Aggiungasi, che mentre questo graffito tracciato nell'argilla ancora cedevole equivale ad un vero manoscritto, il tipo dei caratteri apparisce tanto normale da non

[1] È quasi inutile osservare che anche nel progresso paleografico ci siano le eccezioni dalla regola. Si ponga mente per es. alla 𝔏 rimasta ancora in uso quando si foggiavano le lettere secondo il sistema quadrato; nè sarebbe impossibile che già in un epoca molto remota apparisse sporadicamente oppure limitata ad alcune lettere la scrittura quadrata, che almeno per l'epigrafia etrusca ciò si verificherà, lo attesta Corssen (*Spr. d. Etr.* vol. I pag. 24).

[2] Cf. Ritschelii *opusc. philol.* vol. IV pag. 695.

lasciano quasi intravedere il tratto individuale della mano scrivente.

Mi resta ancora a fare una osservazione riguardo alle lettere. È certamente rimarchevole che la forma aperta in basso (∩) la quale si ritiene per un indizio di alta antichità, in questa iscrizione non si trova punto; è però spesso di grandezza minore delle altre lettere, come appunto suol essere nelle iscrizioni arcaiche[1].

Il quadro prospettico delle forme alfabetiche mi dispensa da una particolareggiata analisi di tutte le lettere; mi limito perciò alle più importanti, che sono le seguenti:

A. Ho detto poc'anzi che fra le poche epigrafi antichissime latine solamente due sono di paleografia affine a quella che ora stiamo esaminando. Per la lettera *a* però anche queste due non offrono veruna analogia: imperocchè mentre nell'iscrizione della cista Ficoroni la medesima è formata da due linee curve riunite a figura parabolica, in quella dell'altra cista da due aste perfettamente diritte riunite ad angolo acuto, e mentre nell'una e nell'altra la linea mediana è più o meno parallela all'asta sinistra, nella nostra iscrizione questa lettera consiste di un'asta retta e di un'asta leggermente curvata nella parte superiore ove si congiunge alla prima, ambedue riunite da una traversa che ha sempre direzione obliqua[2]. Di più è caratteristico in questa lettera che la prima asta retta è quasi sempre verticale, oppure un poco pendente a destra, mai però inclinata a sinistra e verso la seconda asta, come eravamo soliti a vederla foggiata nelle epigrafi latine; ciò produce

[1] Anche la lettera *o* è meno grande delle rimanenti, come talvolta lo è in epigrafi arcaiche: cf. Ritschl *opusc. philol.* vol. IV, pag. 708.

[2] Una sola volta le due aste principali sono entrambi diritte.

l'impressione, come se la lettera si sorreggesse unicamente sopra l'asta verticale, mentre nella forma usuale apparisce simmetricamente impiantata sopra ambedue le aste. Queste diverse particolarità di forma trovano un raffronto già in alcune antichissime iscrizioni greche, poi in modo ancora più perfetto nella scrittura etrusca, in cui la curva in una delle due principali aste apparisce ove più ove meno marcata ed è parimenti costante l'impianto sull'asta verticale. Parmi possibile, che la curva dell'asta sinistra trovi — almeno nel presente graffito — la sua semplice spiegazione in una inclinazione esistente di natura nella mano di chi è assuefatto a tracciar le lettere da destra a sinistra.

Z. Fra le lettere del nostro graffito sembrami indubitata l'esistenza della *z*; non già di quella *z* che nel definitivo alfabeto romano divenne l'ultimo elemento alfabetico [1], ma della *z* che in tempi antichissimi, quando non ancora esisteva la lettera *g*, occupava il settimo posto nell'alfabeto latino. Questa *z* la ravviso in quell'unica lettera che, da principio omessa dallo scrivente, fu poscia da lui stesso intercalata fra la *d* e la *e* nell'espressione *[illegible]*. Potrebbesi ora supporre che lo spazio molto ristretto in cui fu d'uopo segnare la lettera dimenticata, abbia fatto sì che questa *z* non comparisca nella sua genuina forma, ma in qualche modo storpiata o modificata. A tale obiezione rispondo che anche ammettendo, non essersi potuta foggiare questa lettera tale quale si sarebbe forse formata, disponendo di uno spazio normale, le divergenze di forma non possono essere nè molte nè tali da averne alterato il carattere. Non

[1] Circa il tempo della giovinezza di Cicerone; cf. K. L. Schneider, *Gramm. d. lat. Spr.* vol. I pag. 39, 40 nota. Jordan, *Krit. Beitr. zur Gesch. d. lat. Spr.* p. 152.

esiste, è vero, alcun monumento epigrafico latino in cui apparisca l'antichissima z[1], e perciò non posso dimostrare per via di un semplice confronto l'esattezza della mia asserzione; cionondimeno credo poter raggiungere l'intento con le seguenti osservazioni. Parmi indubitato, che la lettera z — e parlo sempre di quella più antica — in un saggio di scrittura ad angolo acuto tanto pronunziata come il presente graffito, non può aver avuto la forma Ⅰ, poichè sarebbe stata l'unica lettera ad angolo retto; e siccome la trasformazione dell'antichissima scrittura al tipo più recente ad angolo retto con molta probabilità cade in un'epoca posteriore a quella in cui la z era già stata completamente abbandonata, egli è inoltre verisimile che la forma rettangolare Ⅰ non sarà forse mai trovata in iscrizioni latine. La scrittura ad angolo acuto adunque non può aver usata che la forma adeguata al suo carattere grafico; e tale forma è anzitutto quella che possiamo chiamare

[1] Tralascio a bello studio di prendere in considerazione nella presente ricerca due esempi monumentali, in cui alcuni ravvisano l'antichissima z, dico le monete di Cosa colla leggenda *Cozano* (cf. Sambon, *rech. sur les monn. de la presqu'île ital.* pag. 126; *Cat. of the greek coins in the British Mus.: Italy* pag. 69) e l'iscrizione marsa-latina di Milionia (Mommsen *unterital. Dial.* tav. 15 e pag. 345 seg.). Credo non doverne tener conto, in primo luogo perchè, quantunque scritti con caratteri latini, essi non sono monumenti r o m a n i. In secondo luogo poi è ancor sempre incerto, se nelle leggende *Cosa* e *Cozano* la lettera che apparisce come *z* non sia piuttosto una *s* di forma speciale, poichè in altri tipi della medesima moneta si ha chiaramente la leggenda *Cosano* (Ritschl *opusc. philol.* vol. IV pag. 721 e Garrucci *Syll.* pag. 9 seg. e 57 seg. ritengono certa la *z*, Jordan *Krit. Beitr. zur Gesch. d. lat. Spr.* pag. 155 la mette nuovamente in dubbio). Quanto all'iscrizione di Milionia la trascrizione conservataci mi sembra anche dal lato paleografico troppo poco esatta per potervi riconoscere (nella seconda riga) una *z* come fece F. Lenormant nel *Dictionnaire des antiq.* di Daremberg e Saglio pag. 216, mentre gli altri con più ragione vi ravvisano una *s* (*C. I. L.* I n. 182, Garrucci *Syll.* n. 858).

la forma madre di I, la ʃ cioè e la ɽ, che ambedue ricorrono in iscrizioni italiche, segnatamente etrusche, ad angolo acuto; secondariamente poi la serie di variazioni derivate da queste due forme [1]. Dalla perdita di un solo tratto si ottiene l'ulteriore trasformazione di ɽ in ɾ, quale è appunto la forma in cui apparisce questa lettera nella presente iscrizione, variante semplicissima e che trova un perfetto raffronto nelle analoghe trasformazioni ʃ ɽ ovvie nelle iscrizioni etrusche [2]. Questi pochi cenni bastano per mostrare quanto sia vero, che la ristrettezza di spazio non abbia contribuito ad alterare di molto questa lettera, la quale, segnata in uno spazio normale e con maggior cura, non avrebbe forse avuto altro aspetto senonchè quello più spiccato di ɾ, oppure, volendo ammettere che il tratto obliquo inferiore sia stato soverchiamente prolungato, la forma ɽ.

K e Q. Da principio *k* esprimeva la tenue, e la media gutturale. In seguito, cioè già prima dell'epoca della legislazione decemvirale (303 di Roma = 450 a. Cr.) [3], la *k* cessò dall'uso comune, rimanendo soltanto in alcune poche parole [4]. Poi, durante più d'un secolo, tanto la media quanto la tenue gutturale si esprimevano mediante la sola lettera *c* [5], finchè Appio Claudio Ceco creò per la media il nuovo segno G, differenziandolo

[1] Si veggano le tavv. I-III con le differenti forme alfabetiche presso Corssen *Spr. d. Etr.* vol. I.

[2] Cf. Corssen l. c. tav. II n. 46, 18, 19; Fabretti primo suppl. pag. 183.

[3] Se è esatta la notizia presso Festo (pag. 166 e 277 Müller) che nelle XII tavole stava scritto *nancitor* e *renancitur*: cf. Corssen, *Aussprache ecc.* vol. I pag. 8.

[4] Se ne vegga l'elenco presso Corssen, *Aussprache ecc.* vol. I pag. 8 seg.

[5] Mommsen, *unterital. Dial.* pag. 26; Corssen *Aussprache ecc.* vol. I pag. 8 segg.

dalla lettera *c*[1], la quale poco a poco fu ridotta ad esprimere la sola tenue gutturale. Nella nostra iscrizione comparisce accanto alla lettera *c*, adoperata come tenue e come media[2], anche l'antichissima tenue *k*. Questa *k*, è vero, apparisce soltanto sotto il velo d'una correzione; in ogni modo però essa fu segnata in questo graffito e non solo una volta, ma con somma probabilità due volte (cf. pag. 162 seg.). Come si abbia a spiegare questo singolarissimo fatto, lo vedremo in appresso; qui ci occuperemo soltanto della sua forma paleografica. Nella parola *feked*, per quanto lasciano intravedere le modificazioni fattevi, la *k* era foggiata secondo il sistema grafico ad angolo acuto, avea cioè la forma ⋊ come la troviamo per es. nell'antichissima iscrizione di Grecchio[3]; in *pakari* all'incontro sembra aver avuto la forma ꓘ, sicchè anche in questa lettera si verificherebbe l'influenza della curva già notata in altri elementi della nostra epigrafe (cf. pag. 167). La forma ꓘ trova un confronto nella IC della firma *K. Atilio* esistente sopra alcune patere calene adorne di svariate rappresentanze[4].

[1] Finora si attribuiva a Spurio Carvilio Ruga (circa l'a. 520 di Roma) se non l'invenzione, almeno l'introduzione della *g* (cf. Mommsen, *unterit. Dial.* p. 32 seg.); le recenti ricerche del Jordan però (*Krit. Beitr. zur Gesch. d. lat. Spr.* pag. 155 segg.) hanno reso molto probabile che l'invenzione di quella lettera si debba piuttosto ad Appio Claudio.

[2] Come media nella parola *virco*=*virgo*, come tenue nella voce *cosmis*.

[3] *Mon. dell'Istit.* vol. IV (1848) tav. 60; Mommsen *unterital. Dial.* tav. 8.

[4] Cf. *Bull. d. Istit.* 1874 p. 88 seg. e la letteratura ivi allegata; *Ephem. epigr.* vol. I p. 10 n. 12b e l'altro esempio per la forma della lettera *k* ivi citato; Garrucci *Sylloge* n. 507. Sopra un frammento di patera calena della mia collezione havvi IC·ATILI (il nome sembra intero) notato presso la rappresentanza di un putto alato gradiente a destra, che protende due rami. — Fra le sigle incise sui massi del muro appartenente all'epoca dei re raccolte e pubblicate dal

Il terzo segno, dopo *k* e *c*, esprimente il suono di *k* era la lettera *q*: anche questa si ritrova nella nostra iscrizione (nella parola *qoi*), e come è naturale, si ritrova nella più antica sua forma Ϙ, che è il « coppa » ricevuto dall'alfabeto dorico. È questo il quarto esempio del coppa adoperato nell'epigrafia latina [1], ma il primo in cui apparisca equivalente alle due lettere *qu*, come verrà esposto nella dichiarazione glottologica del nostro monumento.

M. Dall'esistenza della nota *M* rimasta in uso per indicare il prenome *Manius* già erasi supposto, che anticamente la *m* latina fosse formata a cinque aste, come lo è nei principali alfabeti italici [2]: oggi ne reca la conferma questo graffito, in cui trovasi dapertutto ed esclusivamente usata questa più vetusta forma. Le cinque aste sono generalmente tutte oblique e riunite in modo da formare una M piuttosto regolare. Due volte però la prima asta è un poco più lunga delle altre ed è collocata verticalmente, di guisa che la lettera si avvicina molto alla forma M usata negli alfabeti greco ed etrusco di epoca arcaica. Una sola volta la prima, terza e quinta asta prolungate oltre le due estremità vengono a formare quasi quella medesima variazione della *m*

ch. P. Bruzza esistono due che corrispondono perfettamente alle due diverse forme della *k* offerte dal nostro graffito (*Ann. d. Istit.* 1876 tav. d'agg. K n. 79 e 86). Se del resto non ho chiamato più spesso in confronto i segni incisi nelle antichissime mura di Roma e nelle costruzioni dell'aggere cosidetto serviano, egli è che questo più vetusto monumento epigrafico romano ora venuto alla luce consiglia di sottomettare la questione di quelle sigle a nuovo esame.

[1] I tre esempii finora conosciuti trovansi presso Garrucci *Syll.* n. 536, 547b, 700; un segno molto simile al coppa è anche segnato sopra un sestante, ivi n. 2300.

[2] Cf. Mommsen, *unterital. Dial.* p. 30. Diversamente giudicò il Garrucci negli *Ann. d. Istit.* 1860 pag. 233 e nella sua *Syll.* p. 4: la sua opinione ora non regge più dinanzi al presente monumento.

che comunemente trovasi nell' epigrafia etrusca più recente (M).

R. Di somma importanza è la forma in cui ci si presenta in questo graffito la lettera r. Abituati finora di vederla anche nei più antichi esempi di scrittura latina se non formata sempre nella medesima maniera, almeno sempre composta dei medesimi elementi grafici [1], qui invece la troviamo per la prima volta foggiata come la greca ρ, cioè ꟼ. Questo invero è un fatto di grande momento per la storia dell'alfabeto latino, specialmente per quanto riguarda l'epoca in cui fu derivato dall'alfabeto greco. Imperocchè dinanzi a questo nuovo monumento non si potrà più sostenere, che all'epoca della sua introduzione nel Lazio l'alfabeto calcidese-dorico avesse già differenziata l'antica forma P in R [2], nè più si potrà dire, che mentre gli altri alfabeti italici, cioè l'etrusco, l'umbro e l'osco, adottarono dal loro prototipo greco la forma P, il latino prescegliesse invece la forma R [3].

Prima di porre termine alle osservazioni paleografiche, rivolgiamo ancora una volta lo sguardo al tipo tanto caratteristico dell'alfabeto formato ad angolo acuto, quale ce lo presenta questo più vetusto campione di scrittura latina; richiamiamo pure alla mente tutte le particolarità che oggi sappiamo essere proprie anche della latina paleografia, vale a dire la scrittura da destra a sinistra, la *m* a cinque aste, la forma particolare della *r* ecc., e mi sembra che soltanto con questo novello monumento alla mano siamo in grado di comprendere e di apprez-

[1] Non tengo conto dell'incerta *r* d'incerta forma in uno dei nomi incisi sopra cista prenestina (*Mon. d. Ist.* vol. VI (1861) tav. 54) letto ora *Veritus* ora *Vepitus* (cf. Garrucci *Syll.* al n. 523).

[2] Mommsen, *röm. Gesch.* 5ª ed. vol I pag. 217 nota.

[3] Kirchhoff, *griech. Alphab.* 3ª ed. pag. 121.

zare giustamente ciò che Dionisio (IV, 26) riferisce intorno ad una vetusta stela di bronzo con iscrizione latina esistita fino ai suoi giorni nel tempio di Diana sull'Aventino, γραμμάτων ἔχουσα χαρακτῆρας Ἑλληνικῶν, οἷς τὸ παλαιὸν ἡ Ἑλλὰς ἐχρῆτο.[1] Imperciocchè quale fosse l'aspetto dell'antichissima scrittura scolpita sulla stela Aventina e quale approssimativamente la sua paleografia, oggi possiamo argomentare dal confronte coll'insigne monumento, che stiamo illustrando, ed appunto perchè in quella iscrizione la scrittura era rivolta da destra a sinistra, e perchè i caratteri erano formati secondo il sistema grafico ad angolo acuto, e perchè vi si trovavano vetuste forme alfabetiche poi venute in disuso — dico la *m* a cinque aste, la *r* foggiata come la greca *ρ*, la lettera *k* ecc. —, insomma appunto perchè la sua grafia era in tutto simile a quella della nostra epigrafe, Dionisio potè paragonarla ai caratteri dell'antichissimo alfabeto greco.[2]

L'interpretazione. Accingendomi ora a trattare del contenuto dell'iscrizione, non posso far a meno di premettere una dichiarazione. Se nei primi tentativi d'interpretare l'epigrafe non fu troppo difficile di fissare il valore d'un certo numero di vocaboli e di giungere così ad intendere alcuni brani del nuovo testo linguistico, parecchie voci ed espressioni però rimasero ancora o del tutto

[1] Cf. anche Tacito *Ann.* XI, 14: *formae litteris latinis quae veterrimis Graecorum.*

[2] Qualunque sia il giudizio che si voglia emettere sulla storica esattezza o la verità della notizia Dionisiana — si vegga Mommsen *röm. Gesch.* 5ª ed. vol. I pag. 220 che inclina a credere quella stela una copia dell'originale, e M. Zoeller *Latium und Rom* pag. 158 segg. che dubita assai dell'esistenza di quel monumento —, per noi basta far rilevare, che parlando di un antichissimo monumento epigrafico latino Dionisio lo caratterizza in modo che oggi dobbiamo riconoscere esattissimo.

inesplicate o almeno d'incerto significato. La conoscenza della più vetusta lingua parlata in questa Roma per difetto di monumenti originali e per scarsezza di tradizioni letterarie è tuttora tanto limitata, che non dovea recar meraviglia, se l'interpretazione d'un saggio di primitivo latino, come questo sembrava essere, lasciasse – almeno pel momento – e dubbii da chiarire e lacune da colmare [1]. Daltronde una fra le parole di forma insolita, la voce *einom* cioè, in cui è evidente la stretta affinità coll' osco *inim* e coll' umbro *enom*, ben potea suscitare il dubbio, che questa vetustissima epigrafe contenesse in qualche sua parte forme soggette all' influenza di un dialetto affine al latino. Per questa ragione mi rivolsi a chi più di altri si era occupato e tuttora si occupa dell' arcaico latino e degli antichi dialetti italici, al ch. prof. Bücheler, pregandolo di esaminare l'iscrizione e di volermi comunicare le sue vedute a fine di giungere alla piena intelligenza dell'importante documento. A tale invito egli corrispose con squisita cortesia, e giudicando anzitutto quest' epigrafe uno dei più preziosi monumenti dell'arcaica lingua latina, mi trasmise alcuni appunti che servivano a chiarire i miei dubbii e che scioglievano le difficoltà linguistiche. Se adunque oggi sono in grado di poter proporre un'interpretazione meno imperfetta, il merito ne è dovuto al Bücheler, e questo è quanto desideravo fosse saputo.

Accennerò in appresso soltanto brevemente la parte glottologica, limitandomi a toccare le cose più salienti od indispensabili all' intelligenza dell' epigrafe; e così facendo intendo riservare, come è di dovere, alla dottrina del Bücheler lo sviluppare più ampiamente le sue

[1] Cf. Mommsen, *unterital. Dial.* pag. 365.

prime osservazioni trasmessemi e di formarne in tal guisa il completo commentario di questo nuovo testo linguistico.

L'iscrizione più lunga che già vedemmo esser stata incisa per la prima sul triplice vasellino, è concepita nel modo seguente: *Iove Sat deivos qoi med mitat, nei ted endo cosmis virco sied asted, noisi Ope Toitesiai pacari vois.*

Alla nota forma dativa *Iove* (così anche in seguito *Ope*=*Opi*) segue una voce abbreviata, la quale, come risulta dalla susseguente forma plurale *deivos* (che è apposizione ai due precedenti vocaboli), dev' essere parimenti un nome di divinità posto nel terzo caso: suppliremo perciò *Sat* in *Sat(urno)* [1].

Invece di *deivos* avremmo aspettato *deivois*; ma la supposizione, che lo scrittore abbia omesso la lettera *i*, è divenuta superflua dopo la congettura comunicatami dal Bücheler, che molto probabilmente *deivos* sia la forma dativa plurale della seconda declinazione, come lo è indubitatamente *devas* [2] per la prima.

qoi. Talvolta nell'arcaica epigrafia latina il coppa o la *q* trovansi adoperati al posto e col valore della lettera *c* (cf. per es. *Mirqurios*); nel presente caso però, il coppa non può avere il semplice suono di *k* — poichè per *qoi* risulterebbe l'impossibile *coi* —, ma deve rappresentare il valore delle due lettere *qu* [3].

[1] Esempi simili di abbreviazioni di nomi anche di divinità non sono rari nell'arcaica epigrafia latina; se ne vegga un elenco presso Ritschl *priscae lat. mon. epigr.*, indici pag. 117-118.

[2] *C. I. L.* I n. 814, Garrucci *Syll.* n. 568.

[3] L'uso di porre in luogo di *qu* la sola *q* riapparisce molto più tardi nell'epoca imperiale, ma soltanto sporadicamente. Vello Longo *de orthogr.* pag. 2219 Putsch (pag. 53 ed. Keil): *nonnulli quis et quae et quid per q et i et s scripserunt et per qae et per qid, quoniam scilicet in q esset c et u* (Keil: *esset et u*). Anche nell'epigrafia d'epoca avanzata ne appariscono le tracce, cf. Corssen *Aussprache* ecc. vol. I pag. 72.

Giacchè il senso richiede in questo luogo il nominativo singolare quei, la voce *quoi* non può essere la nota forma arcaica del dativo singolare *cui*, ma dovrà riguardarsi come una forma particolare di *quei = qui*.

Nulla è da osservare intorno alla forma *med = me* (così anche in seguito *ted = te*) perchè già conosciuta.

mitat è la terza persona singolare del congiuntivo presente del verbo *mitere* (« mettere » nel senso di « porre, offrire »), in cui non si è ancora effettuato il raddoppiamento della consonante *t*[1], posto in senso ottativo. Tuttavia il Bücheler stima, che attesa l'intima relazione esistente fra il congiuntivo ed il tempo futuro, *mitat* debba ritenersi per la terza persona singolare di un antichissimo futuro *mitat — as — at*.

nei ted = ne te. Intorno alla struttura incoerente che si manifesta nel passaggio dalla terza alla seconda persona, dirò in appresso.

endo, notoriamente l'antichissima forma della preposizione *in*, trovasi qui usata nel significato più pieno di *intus*, « dentro, in quel luogo ».

cosmis sied. Come ha trovato il Bücheler confrontando la notizia conservataci da Paolo presso Festo (pag. 67, Müller) *antiqui ... dicebant cosmittere pro committere*, il vocabolo *cosmis* altro non è che il sostantivo *comes*, « colui che è mandato insieme ad un altro, il compagno ». Nel presente caso la persona compagna è una *virco*, cioè *virgo*.

Non cito il nome *Proqilia* d'una arcaica iscrizione prenestina (Garrucci *Syll.* 738), poichè *Proqilia* è più probabilmente *Procilia* (cf. L·PROCILI · F sopra un denaro romano, Garrucci, l. c. n. 316) anzichè *Proquilia*.

[1] Cf. le antichissime forme *polet* nel carme Saliare (Festo pag. 205 ed. Müller) e *tera* nei libri degli Auguri (Varro *de l. l.* V § 21). Il raddoppiamento delle consonanti invalse incirca ai tempi di Ennio (cf. Festo pag. 293 s. v. *solitaurilia*; Garrucci *Syll.* pag. 17 segg. ne determina più esattamente le fasi progressive).

sied è il congiuntivo *sit* dipendente da *nei*. *Ne te comes sit virgo* però è una struttura incorretta (invece di *ne tibi* ecc.) che si spiega soltanto, se supponiamo, che *comes sit* fu qui posto nel senso di *comitetur*.

Non ha bisogno di commento il secondo verbo dipendente da *nei* che è *astied*, essendo il congiuntivo regolarmente formato dal verbo *astare* che significa « star presente, assistere ». Come in *sied* anche qui la consonante finale è *d* invece di *t* (così pure in seguito *feced*).

noisi = *nisi*. Per la presenza della vocale *o* è da confrontarsi l'umbro *nosve*.

Ope Toitesiai. L'appellativo *Toitesia* dato ad Ope è nuovo; è però innegabile che abbia stretta relazione col verbo *tutari* e che perciò debba riguardarsi come una forma più antica di *Tutesia*.

Il verbo *pacari*, posto come qui in senso religioso è nuovo. Avendo stretta relazione non solo con *pax*, la grazia divina, ma anche con *placare* e *pacificare*, parmi molto ben fondata l'opinione del Bücheler, che *pacari* significhi *sacrificari pacis petendae causa*[1].

vois, il verbo dipendente da *nisi*, è chiaramente la seconda persona singolare presente del verbo *volo*; in *vois* si ha la variazione più diretta da *volis*[2].

Dopo questo rapido sguardo sulle particolarità linguistiche dell'epigrafe più lunga, passiamo a considerarne il contenuto. La versione delle parole ora esaminate — versione alquanto libera, poichè non è pos-

[1] Mi suggerisce il comm. G. B. de Rossi che trovandosi in documenti del decimo secolo incirca il verbo *pacare* nel senso di *solvere* (indi l'odierno « pagare »), *pacare* anticamente possa aver avuto anche il particolare e religioso significato di *votum solvere*.

[2] Cf. Priscian. *inst.* IX, 1, 6.

sibile tradurre letteralmente un simile testo, sarebbe la seguente: «Colui che agli dèi Giove e Saturno mi offrirà, non abbia seco in questi luoghi una vergine per compagna e assistente, se non [illegible] quando vuol fare il sacrifizio ad Ope Toitesia». È adunque una prescrizione rituale enunciata in modo solenne e possiamo aggiungere anche ritmico, poichè il Bücheler ha trovato che questa parte del graffito consta di tre versi dettati nell'antichissimo e nazionale ritmo saturnio. Quella secca e diritta, quasi incisiva gravità dell'espressione unita al modo solenne di dire, che spicca dalle più antiche leggi romane, come quelle contenute nelle XII tavole, la ritroviamo nel presente antichissimo saggio di legislazione sacerdotale; ed invero la favella che usarono i cultori della ben disciplinata gerarchia romana nel regolare la vita religiosa, non era e non potea essere differente da quella che pronunziava il legislatore per la tutela delle cose pubbliche e private. Non ostante la sua grave solennità, questa vetusta favella peccava di alcune incongruenze stilistiche; ma queste incoerenze di struttura sono meno un tratto caratteristico dell'arcaico modo di dire, che l'effetto piuttosto di una certa enfasi e libertà, sia poetica sia volgare, che trasporta l'oratore a continuare un periodo senza attenersi troppo scrupolosamente alla parte già pronunziata. Una delle imperfezioni stilistiche fu già notata nel breve commento filologico; per un'altra può paragonarsi il seguente passo dell'Iliade (XVII, 248 segg.):

Ὦ φίλοι, Ἀργείων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
οἵ τε παρ' Ἀτρεΐδῃς Ἀγαμέμνονι καὶ Μενελάῳ
δήμια πίνουσιν καὶ σημαίνουσιν ἕκαστος
λαοῖς

Poichè, similmente come il [illegible] dei [illegible] [illegible]rici recitava [illegible] invece di dire [illegible], così il versificatore di questi precetti sacerdotali dopo aver cominciato a dire « Colui che agli iddii Giove e Saturno offrirà » non continua, come si aspetterebbe, con le parole « non deve aver seco una vergine per compagna », ma si indirizza più direttamente alla persona e prosegue « tu non devi aver teco una vergine per compagna ».

Il primo e principale dei due atti rituali, di cui è fatta menzione in questa parte del graffito, è l'oblazione di un oggetto votivo, cioè del nostro triplice vasellino. Esso dovrà essere offerto a due deità maschili, a Giove ed a Saturno, con atto solenne, durante il quale i precetti pontificali vietano rigorosamente la presenza, non dell'elemento feminile in genere, ma della donna non ancora maritata:[1] « che non ti sia compagna o stia presente una v e r g i n e » sono le parole precise del divieto, il quale vi aggiunge ancora la parola *endo*, cioè « lì in quel luogo », significando così il recinto ove si compie la cerimonia e che non tollera la presenza di una donna.

Col vocabolo *noisi* = *nisi*, si passa alla seconda parte della religiosa funzione. Mediante questa sola parola il divieto enunziato nella prima parte del periodo viene sospeso ed annullato; *noisi* e le parole che seguono equivalgono perciò ad un formale precetto affermativo, che possiamo così formulare: « lecita all'incontro » e diciamo pure « necessaria all'incontro è la presenza e l'assistenza della *virgo*, quando tu vorrai fare

[1] Cf. il passo di Festo conservatoci da Paolo (pag. 82 ed. Müller), in cui si distingue chiaramente fra *mulier* e *virgo*: *Exesto, extra esto. Sic enim lictor in quibusdam sacris clamitabat: hostis, vinctus, mulier, virgo exesto; scilicet interesse prohibebatur.*

il sacrifizio ad Ope Tutelesia[1] ». L'atto religioso da celebrarsi dinanzi alla deità feminile è designato nella nostra iscrizione con la parola *pacari*, la quale espressione, come già dissi, non può qui essere altrimenti spiegata che attribuendole il significato di *sacrificari pacis petendae causa*, « celebrare un sacrifizio per impetrare la grazia divina ». Ma, domanderemo ora, per chi si fa l'oblazione del vaso a Giove ed a Saturno? per chi alla consorte di Saturno si sacrifica per ottenere la sua grazia divina? La risposta a queste domande la troveremo nella seconda iscrizione graffita su questo medesimo vasetto.

Duenos med feced en manom, einom dze noine med ma(n)o statod: tali sono le parole che si leggono nella seconda epigrafe, pur essa dettata in ritmo saturnio, se ne eccettui la prima parola.

Duenos med feced. *Duenos* dovrà ritenersi per il nome del figolo che fece il triplice vasellino, o meglio ancora dell'oblatore del medesimo, il quale lo adornò e lo fece adornare di precetti rituali allusivi all'uso cui era destinato[2].

[1] Trattandosi di Ope, è anzi probabilissimo, che l'oblatore, se uomo, non potesse assistere alla funzione religiosa, poichè il culto della dea *Ops Consiva* si faceva dalle sole vergini Vestali e dal *sacerdos publicus* (cf. Varro *de l. l.* VI § 21; Klausen, *Aeneas u. die Penaten* pag. 857); similmente erano esclusi gli uomini dal culto della *Bona Dea*, la quale è spesso identificata ad Ope (cf. Macrob. *saturn.* I, 12 § 21. 26. 27; Klausen l. c. pag. 849 seg. 857 seg.).

[2] Quando nell'adunanza solenne per la festa di Winckelmann lessi un punto del presente mio lavoro, io dissi non essere impossibile che *Duenos* fosse semplicemente il nome del figolo; esternai però anche il parere, che attesa la sua stretta parentela con *duonus* = *bonus* e *bene* (= *duene*) e tenendo conto della tendenza religiosa dell'epigrafe, la parola *Duenos* potesse avere il significato più generico di « un buono, un devoto ». Oggi non mi sembra più sostenibile la seconda mia supposizione per la semplice ragione, che *Duenos* è la sola parola che non si adatta al ritmo saturnio, in cui è concepita l'epigrafe. Ciò prova

feced. Dalla cista Ficoroni conoscevamo *fecid* con la *d* finale come qui, ma con la vocale *i* invece di *e*; la *e* al posto di *i* trovasi nelle forme *fuet*, *dedet* dell'elogio di Scipione Barbato figlio, e poi nuovamente in iscrizioni di epoca avanzata [1].

en manom. Chiaro era da principio che *en manom* fosse il latino *in manum*, cioè la ben nota forma antica della preposizione *in* unita ad un sostantivo *manus*. Quale ne fosse però il significato non era egualmente chiaro. Il nodo fu sciolto con mano felice dal Bücheler, il quale ravvisando nel sostantivo *manus* il termine eufemistico per *mortuus*, spiegò l'espressione *med feced en manom* per *me fecit mortui causa*; « mi fece per il defunto » ossia « per servire al culto di un defunto ».

einom. Per la prima volta veniamo a conoscere l'esistenza di questa parola nell'arcaico latino [2]. Che essa significhi *et*, ce lo insegnano le simili forme *inim* e *enom* nell'osco e nell'umbro.

dze noine oppure *dzenoine* corrisponde perfettamente alla vetusta formola *dienoni* ricordata da Gellio (*noct. att.* X, 24) insieme ad altre simili espressioni temporali con la terminazione locativa in *i* od *e* (per es. *die quarte*). Intorno al processo fonetico che apparisce in

evidentemente, che quella parola non può avere il supposto significato particolare, poichè in tal caso avrebbe dovuto sottostare come parte integrale della frase al ritmo dell'intera epigrafe. *Duenos* deve quindi riguardarsi per il semplice nome del figolo o, come mi sembra più probabile, dell'oblatore del vasellino votivo, che appunto come nome non si piega al metro.

[1] Cf. Corssen *Aussprache* ecc. vol. II pag. 232.

[2] Nell'iscrizione riportata dal Mommsen *Unterital. Dial.* tav. 15 e pag. 364 segg. (cf. anche pag. 28 nota 32) ricorre la stessa parola nella forma *enom*. Se l'iscrizione è romana, ciò che non è accertato, sarebbe questo il secondo esempio di *einom*, *enom* nella lingua latina.

dze = *dje*, *die*[1]. Si veggano le osservazioni del Corssen (*Aussprache* ecc. vol. I. pag. 215 segg.), ove trovansi notati non solo gli esempi di latinità già decadente per la permutazione di *di* (*dj*) in *z* e viceversa, ma è ricordato anche l'esempio dell'osco *zicolo* = *diecula*, con cui è dimostrata l'antichità di tale processo. Il nostro esempio è tanto più importante inquantochè ci fa conoscere che anche per la lingua latina la fase di passaggio fra *dj* e *z* è appunto *dz*.

med ma(*n*)*o statod*. Nella voce *mano* è incerta la terza lettera, essendovi stata eseguita una correzione (cf. pag. 183). Non apparisce punto come una *n*, piuttosto come *o* oppure *u*; ma dopo la chiara ed indubitata menzione del *manu* nella prima parte di questa epigrafe il senso sembra qui richiedere la ripetizione della medesima parola.

med statod = *me statuito*, *me sistito*. Quanto alla formazione nulla è da osservare, poichè *statod* è una forma regolare dell'imperativo di *stare* coll'arcaica *d* finale, come si ha in parecchi esempi epigrafici. È invece importante quest'esempio dal lato grammaticale, essendo qui chiaramente adoperato il verbo *stare* in senso transitivo ed equivalente a *sistere*[2].

Similmente come nella prima iscrizione, anche qui parla il vasetto, ed anche questa volta non manca un'allusione ad un rito o precetto religioso. D u e n o s, questa è la versione delle parole ora esaminate, mi fece per il defunto; ed il nono giorno al defunto po-

[1] Fra questi *zes* = *dies* (Fabretti *inscr*. pag. 585 n. XCIII).

[2] Il valore transitivo del verbo *stare* già lo suppose il Bücheler nella frase *sta berber* del carme Arvale, spiegandola per *siste flagellum* (*Anthologiae epigr. lat. specimen* III preposto all'*Index scholarum* della università di Bonn dell'anno 1876 pag. 4). In senso contrario si pronunziò ultimamente Jordan, *Krit. Beitr. zur Gesch. d. lat. Spr*. pag. 209.

nimi. La prima metà di questa parte del graffito ci narra, da chi fu fatto il vasetto o piuttosto da chi fu fatto fare, e quale ne fosse la destinazione in genere; nella seconda si parla della destinazione speciale, che trovasi in natural modo collegata ad un rito religioso. Imperocchè secondo l'antichissimo rituale funebre, dopo eseguite le cerimonie richieste per la sepoltura dell'estinto, i membri superstiti della famiglia osservavano il lutto durante nove giorni; questo periodo di tristezza e di rimpianto chiamasi il *novendial* e terminava con solenne sacrifizio offerto ai mani, cioè allo spirito purificato del defunto, con una cena e talvolta anche con ludi funebri e gladiatorii. Ciò premesso, non solo giungiamo ad intendere, quale sia il significato dell'espressione « il nono giorno », chiarissimo ed indubitato essendo il legame che esiste fra queste parole ed il sacrifizio appellato novendiale, ma ci viene eziandio svelato nel modo più chiaro e palpabile, a quale scopo servissero i precetti contenuti nella prima e più lunga iscrizione. Imperocchè accertato una volta, che funebre era la destinazione del vasellino, ora non potrà più dubitarsi, che le rituali prescrizioni contenute in quella prima epigrafe siano appunto quelle da osservarsi nel solenne sacrifizio novendiale, quando cioè al defunto veniva collocato questo triplice vasellino. E perciò le due parti del graffito vanno congiunte non nell'ordine in cui furono susseguentemente tracciate dallo scrittore (cf. pag. 164), ma bensì in quello in cui veggonsi segnate nel vasellino.

L'oggetto è destinato al defunto, ma l'oblazione di esso si fa a Giove e Saturno, acciocchè questi, in tal guisa onorati, fossero a lui propizii; parimente in favore del defunto si chiede alla compagna di Saturno

la più costante la grazia divina. Fra queste tre¹ divinità ed il defunto adunque dovrà necessariamente esistere una qualche relazione; e quale sia il legame che congiunge il morto con Ope e Saturno, non sarà difficile riconoscere, quando si porrà mente che queste due divinità non sono soltanto deità rurali. La terra accoglie nel suo seno materno non solo le semenze dei frutti, ma anche i morti: perciò le divinità rurali e quelle che hanno la tutela delle semenze sono considerate, quali più quali meno, anche come deità infernali. In special modo lo sono Saturno ed Ope, cui è raccomandata la cura dell'uomo dal momento in cui è concepito fino alla prima infanzia², e poi nuovamente quando il suo corpo è stato consegnato al seno della terra. Ed appunto in questo senso parmi trovar valido appoggio e quasi una conferma la supposizione, che *Toitesia*, il nuovo appellativo qui dato ad Ope, abbia non solo relazione col verbo *tutari*, ma possa addirittura significare *Tutela*; poichè tale appellativo ben convenibile non solo ad Ope deità rurale, ma particolarmente anche ad Ope tutelatrice dei defunti e delle loro sotterranee abitazioni. A piè del Campidoglio, ove cominciava il clivo capitolino, già da tempi antichissimi esisteva il tempio in cui erano venerati Saturno insieme alla sua compagna, e quasi per indicare visibilmente la loro attinenza e relazione con le regioni infernali, accanto all'altare di Saturno trovavasi un'edicola consacrata a *Dis Pater*, il principe dell'inferno³. Perfettamente regolare troveremo adunque, se nel fu-

¹ Non è forse strano il supporre, che la triplice forma del vasellino abbia una qualche relazione col numero ternario delle deità nominate nell'epigrafe che lo adorna.

² Cf. Preller, *röm. Mythol.* pag. 418.

³ Cf. Macrob. *saturn.* I, 11 § 48.

nebre sacrifizio novendiale Saturno ed Ope sono le deità onorate ed invocate in favore dell'estinto.

Resta ora ad indagare, con quale ragione, insieme a Saturno nella nostra iscrizione sia nominato Giove. La natura e l'essenza di Giove in vero nulla hanno di comune col triste regno dei morti. Durante i buoni tempi repubblicani Giove in tutte le sue qualità è sempre il dio delle regioni celesti, della luce, dell'aria, delle alture; egli è il rappresentante della serena e suprema maestà, il tutore e custode del diritto, della fede e di popoli confederati, come lo era per esempio il Giove Laziale. E se a questi, come narrano i scrittori[1], in occasione delle ferie latine a Roma veniva immolata una vita umana, noi non possiamo certo conchiudere ciò essersi fatto, perchè Giove Laziale avesse avuto un qualche rapporto con le deità infernali Dis Pater e Saturno, sugli altari dei quali in tempi antichissimi il sangue umano scorreva abbondante[2]. Indubitata relazione con le infernali regioni all'incontro hanno il plutonico Giove Serapide e Veiovis, quel giovine dio spesso terribile che suol essere invocato insieme a Dis Pater ed ai Mani[3]; ma nè l'uno nè l'altro può servire al nostro caso, sia perchè il graffito nomina semplicemente Giove, sia perchè nell'epoca, cui spetta l'iscrizione, il culto di Serapide non ancora esisteva in Roma. Non potendosi adunque, come pare, in alcun modo conciliare l'essenza di Giove con le qualità di un dio plutonico[4], altro non resta che

[1] Si vegga la letteratura citata da Preller, *röm. Mythol.* pag. 191 nota 2.

[2] Cf. Macrob. *saturnal.* I, 7 § 31, I, 11 § 48.

[3] Cf. Macrob. *saturn.* III, 9 § 10 e la notizia di Varrone *de l. l.* (V § 74 ed. Müller) presso Mommsen *unterit. Dial.* pag. 351 s. v. Feronia. Si vegga pure Deecke, *etrusk. Forschungen* fasc. IV pag. 69 seg.

[4] Intorno al *Iupiter Stygius* cf. Hartung, *Religion d. Römer* vol. II pag. 87. Quello, come *Iuno Inferna*, altro non sono che nomi partico-

supporre, non esser egli qui nominato quale divinità infernale. Considerata sotto questo punto di vista, la menzione di Giove accanto a Saturno ed Ope può essere spiegata. È noto, come sotto l'impulso sempre crescente dell'influenza greca nel campo religioso romano e si introducessero divinità in Roma fin allora sconosciute [1], o di taluna già esistenti se ne modificasse alquanto l'essenza secondo le tradizioni della greca teologia. Così avvenne dell'antica e quasi italica coppia di Saturno ed Ope, la quale sotto quella influenza andavasi sempre più assimilando e confondendo con quella di Kronos-Rhea, finchè Ope, del tutto identificata a Rhea, fu in seguito di ciò generalmente riguardata quale madre di Giove [2]. Parmi ora che questo fatto ci conduca alla desiderata spiegazione, imperocchè con esso vien dimostrato che nella nostra iscrizione Giove posto accanto a Saturno ed Ope significa il figlio nominato insieme ai suoi genitori. E poichè, per ragioni rituali difficili ad intravedersi, si stimò qui necessario di nominare ed onorare unitamente a Saturno ed Ope anche il potente loro figliuolo divenuto il più grande degli iddii, noi troveremo naturale che nel sacerdotal precetto il suo nome fosse anteposto a quello dei genitori. Non sappiamo, quando il processo di assimilazione fra Rhea ed Ope sia giunto a tal segno, da trasfondere le qualità dell'una, segnatamente quella di madre di Giove, nell'essenza dell'altra. La più antica testimonianza letteraria ce lo fa conoscere già compiuto ai tempi di Plauto [3], dunque circa la metà del sesto secolo di Roma; ma oggi il nostro vetustissimo teste

lari per Plutone e Proserpina: così anche nella greca mitologia Plutone è detto Ζεὺς χθόνιος o καταχθόνιος, cf. Pausan. II, 24, 5 e II, 2, 7.

[1] Cf. Gerhard, *griech. Mythol.* vol. II pag. 265 seg.

[2] Cf. Deecke, *etrusk. Forschungen* fasc. IV pag. 32.

[3] Cf. Plaut. *Cistell.* II, 1, 37-39.

epigrafico c'insegna che quell'assimilazione rimonta ad un'epoca molto più antica di quella finora conosciuta o che forse mai si sarebbe supposta.

L'epoca del graffito. Compie l'intrapresa dichiarazione dell'insigne graffito con alcune osservazioni intorno all'epoca cui dovrà probabilmente assegnarsi. La cronologica determinazione di un'epigrafe è il risultato di confronti paleografici fatti sopra monumenti di data sicura e di combinazioni svolte da criterii interni: secondo la qualità, la copia o l'insufficienza di questi critici mezzi si potranno fissare i limiti cronologici di un'iscrizione con maggiore o minore precisione. Dinanzi a questa nuova e singolare epigrafe ci vediamo mancare uno dei mezzi critici, il confronto paleografico, appunto perchè è unica nel suo genere. Ma non per questo il risultato delle cronologiche ricerche rimarrà molto imperfetto o sarà una data vaga ed appena approssimativa, giacchè un caso veramente felice ha voluto compensare la mancanza in altro modo e permettere un giudizio cronologico che se non sarà sicurissimo, non lascia però molto a desiderare.

Niuna fra le arcaiche iscrizioni latine ha, come la nostra, la scrittura condotta da destra a sinistra, nè alcuna ha conservato l'antichissima lettera *z* che qui troviamo nella parola *dze*; non vi ha esempio in cui trovisi, come qui, adoperata la *m* composta di cinque aste, e la *r* foggiata come la greca P; mai finora apparve nell'arcaica epigrafia il coppa con valore equivalente alle due lettere *qu*; nè finalmente esiste alcuna iscrizione latina che adoperi la lettera *k* in modo come due volte la intravediamo in questo graffito. Possiamo dunque conchiudere con assoluta certezza, essere la nostra iscrizione non solo la più antica di quante finora si conoscevano, ma anche molto più antica delle più

vetuste a noi pervenute. Il medesimo risultato otteniamo considerandolo dal lato linguistico, poichè le forme da esso esibite sono, generalmente parlando, tali da vincere di gran lunga anche i più antichi monumenti epigrafici fino ad oggi conosciuti.

Un mezzo per determinare in modo alquanto più preciso la cronologia del graffito l'offrono due fra le particolarità che lo distinguono: voglio dire l'esistenza della *z* nella parola *dze*, e la lettera *c* adoperata in luogo della media gutturale *g* nella voce *virco*. La tradizione letteraria attribuisce ad Appio Claudio Ceco l'eliminazione dell'antichissima lettera *z*[1]; e secondo un'opinione del Jordan[2], che mi sembra ben fondata, fu lo stesso Appio Claudio che al posto della reietta *z* introdusse la nuova lettera *g*, che egli ottenne differenziandola dalla tenue gutturale *c*. Trovando ora nel nostro graffito non solo la *c* adoperata al posto di *g*, ma — ciò che è concludente — anche l'antichissima lettera *z* ancora in uso, noi dobbiamo ritenerlo anteriore ai cambiamenti introdotti da Appio Claudio nella latina letteratura, vale a dire più antico della prima metà incirca del quinto secolo di Roma. La conclusione è stringente, e poichè i dati fondamentali sembrano essere esatti, il termine cronologico *ad quem* può dirsi abbastanza sicuro e preciso.

Dissi che le forme glottologiche di questo nuovo monumento sono, generalmente parlando, vetustissime. Ma accanto ad espressioni di alta antichità fanno singolare contrasto alcune formazioni più recenti, fra le quali cito *Sat(urno)* invece della più vetusta forma *Saeturno* e *pacari* invece di *pacaster* e *pacasi*. Quest'ultima implica in certo modo una data cronologica; in-

[1] Cfr. Martian. Capella III § 261.

[2] Jordan *Beiträge zur Gesch. d. lat. Spr.* pag. 151 segg., 155-157.

quantochè in *pacari* troviamo di già eseguito il processo fonetico, conosciuto sotto la denominazione di rotacismo, cioè il passaggio di *s* in *r*. Stando alla tradizione letteraria, l'introduzione del rotacismo avvenne circa l'epoca di Appio Claudio, e per un caso speciale di rotacismo si cita l'anno della censura di Appio (442 di Roma) [1]. Il nostro graffito adunque, in cui poc'anzi trovammo chiari indizi per l'anteriorità ad Appio Claudio, questa volta recherebbe invece la prova di essere più recente o almeno contemporaneo a quella istessa epoca, in ogni modo una contradizione. Le recenti ricerche intorno al rotacismo però hanno dimostrata la poca credibilità di alcune fra quelle tradizioni letterarie [2]; e giacchè anche per altre ragioni è molto probabile, che ad Appio Claudio non debbasi attribuire l'introduzione, ma soltanto la definitiva sistemazione del rotacismo già precedentemente invalso, nulla vieta di far risalire ad un periodo più o meno anteriore ad Appio un testo, in cui sarà trovata una forma soggetta al rotacismo. E così giudicando nel presente caso, invece di una cronologica contradizione avremmo piuttosto conseguito un dato ulteriore, che, mentre non contradice all'epoca già stabilita mediante la presenza delle lettere *z* e *c*=*g*, contribuisce anzi a determinarla più esattamente; imperocchè dall'indeterminato spazio di tempo anteriore ad Appio Claudio il graffito dovrà ora esser riportato alla fine incirca del quarto secolo di Roma [3].

[1] Cf. Jordan, *krit. Beitr. zur Gesch. d. lat. Spr.* pag. 108, 109. K. L. Schneider, *Gramm. d. lat. Spr.* vol. I. pag. 340 segg.

[2] Cf. Jordan l. c. pag. [illegible] segg., specialmente pag. 104, 109, 124, 131 segg. 155.

[3] Più antico naturalmente dovrebbe giudicarsi questo graffito, se vi fosse una prova sicurissima, che esempi di rotacismo abbiano esistito in un'epoca più vetusta di quella che oggi possiamo argomen-

Con questo ulteriore e credo anche definitivo risultato cronologico abbiamo però ottenuto soltanto la data, in cui Dvenos tracciò l'insigne graffito sopra il triplice vasellino. E dico la sola data in cui fu eseguita l'epigrafe, poichè è chiaro che le formole rituali ivi contenute rimontano ad un'epoca molto più antica. Di più: mi sembra anzi poter dimostrare, che tutto il graffito altro non sia che la riproduzione un poco modificata d'un epigrafe assai più vetusta. Rammentiamoci quelle tali correzioni eseguite nel testo, delle quali ho trattato a pag. 161 segg. Sarà egli mai possibile che lo stile di Dvenos abbia errato cinque volte sempre casualmente? Non si dovrà piuttosto supporre un motivo, cui attribuire almeno una parte di quegli errori, corretti è vero, ma pur sempre commessi? Parmi che il motivo esista realmente, e che, ben ponderando la natura di quelle correzioni, alcune di esse siano non già semplici errori senza significato, ma siano per così dire un riflesso di particolarità esistenti nell'antichissimo originale riprodotto da Dvenos. E veramente, se supponiamo che lo scrittore nel copiare un antico originale modificasse qua e là il testo secondo le esigenze ortografiche e linguistiche dei suoi tempi, e che, pur volendo modificare, ricadesse talvolta involontariamente nelle forme che esibiva il suo archetipo, allora più di una cosa trova facile e naturale spiegazione. Si spiegherebbe non solo, come in mezzo a forme più vetuste si trovino forme più recenti, ma si spiegherebbe anche in particolar modo, perchè Dvenos scrisse e poi corresse *Set(urno)*

tare con i mezzi letterarii disponibili. Il Corssen (*Aussprache* ecc. vol. I pag. 237) è d'avviso che un esempio vetustissimo se ne abbia nel *Mamuri Veturi* del carme Saliare; ma quel nome non è tale da infondere troppa fiducia, e poi non è citato dagli antichi scrittori come esempio di rotacismo.

in *Sat(urno)*, *feked* in *feced*, *pakari* in *pacari*. Secondo il parer mio egli scrisse *Set(urno)*, perchè nell'originale stava segnato *Saet(urno)*, la qual forma egli leggeva e pronunziava *Saeturno*, *Seturno*[1] (non *Saeturno*[2]); poi, riflettendo che ai suoi giorni si diceva *Saturno*, corresse. Scrisse involontariamente *feked*, perchè così stava scritto nell'originale che avea innanzi a sè; ma quindi cambiò l'antiquata *k* nella usuale *c*. Non altrimenti gli accadde nella parola *pakari* che poi corresse in *pacari*; solo che qui non commise ancora l'altra inavvertenza di scrivere *pakasier* o *pakasi*, come esibiva molto probabilmente il suo originale, ma rammentandosi ancora in tempo, vi introdusse il rotacismo che era invalso all'età in cui viveva; e così pure in tempo dovè riflettere, quando scrisse la parola *cosmis*, giacchè l'originale avrà avuto *kosmis*. Tutto ciò parmi non solo dimostrare che Dvenos riprodusse sopra il nostro vasetto un'iscrizione già esistente sopra un antichissimo oggetto funebre-votivo, ma anche confermare che ciò egli fece non senza introdurvi alcune lievi modificazioni più formali che sostanziali; modificazioni le quali per buona ventura lasciano però in parte intravedere ancor oggi le forme originali.

Nella copia a noi pervenuta esiste però anche un cambiamento di sostanza, il quale pur esso lasciò traccia di sè, sebbene all'occhio appena visibile. Questo cambiamento consiste nell'aver Dvenos sostituito il proprio nome a quello che trovò segnato nell'epigrafe originale. Egli è indubitato che nel modello preso a copiare da Dvenos — se non era pur esso già copia d'un originale ancora più antico —, il nome dell'artefice ossia dell'oblatore

[1] Cf. Corssen, *Aussprache* ecc. vol. I pag. 417 seg.; Deecke, *etrusk. Forschungen* fasc. IV pag. 66.
[2] Cf. Ritschelii *opusc. philol.* vol. IV pag. 272.

posto a capo dell' iscrizione più breve accordar doveasi al ritmo saturnio, in cui è concepita tutta l'epigrafe. Sostituito da un altro o più breve o più lungo o che insomma non corrispondeva al ritmo del nome primitivo, l'andamento metrico in quella parte dell'epigrafe dovè essere turbato o interrotto: e ciò è appunto quel che si verifica nel caso presente, come già osservai a pag. 183 nota 2. Poichè dunque il nome Dvenos non si adatta al ritmo dell'epigrafe, esso non può aver fatto parte della primitiva iscrizione: e questo è non solo la prova eloquente della sostituzione avvenuta nel presente graffito [1]; ma anche la definitiva conferma che nell'antichissima iscrizione del triplice vasellino romano abbiamo da ravvisare la copia d'un originale ancora più vetusto [2].

Molte sarebbero ancora le osservazioni a cui invita l'insigne graffito, molti e svariati gli argomenti, che oggi nuovamente trattati, riceverebbero da questa più antica epigrafe latina o nuova luce o incremento o modificazioni: ma tutto non potendo esaurire pongo termine a questo mio ragionamento, pago di aver arricchito il materiale scientifico di un monumento, il quale sarà la pietra fondamentale di nuovi studii e di novelle ricerche.

ENRICO DRESSEL.

[1] Oltre questa prova già bastevolmente decisiva per la sostituzione del nome posso addurne ancora un'altra. Quando Dvenos scrisse l'epigrafe più breve, egli non cominciò con *Dvenos*, ma con *med*: lo dimostra la lettera *m* molto più grande delle altre, giacchè è una tendenza naturale della mano di principiare con lettere più grandi e di impicciolire i caratteri durante lo scrivere. Da principio lo scrittore omise dunque il nome esistente nell'originale; più tardi però vi aggiunse il proprio nome, ed appunto perchè aggiunta posteriormente la parola *Dvenos* è tracciata con caratteri minori e posti alquanto fuor di linea (si vegga il fac-simile).

[2] Mi astengo dall'arrischiare un giudizio intorno all'epoca, cui potrebbe aver appartenuto l'epigrafe originale copiata da Dvenos, quantunque l'uso della lettera Z sembri accennare a' tempi anteriori alla legislazione delle XII tavole: cf. la nota 3 a pag. 172.

TIPI DI APOLLO.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XVI.*)

Le due teste marmoree che vediamo pubblicate sulla tav. XVI dei *Mon. inediti*, rappresentano il tipo di Apollo in due diversi stadii del suo sviluppo. Furono riprodotte secondo gli eccellenti disegni del signor Hans Macht in una eliotipia, a dir vero non sotto tutti i riguardi perfettamente riuscita, di un istituto artistico di Vienna.

La testa riprodotta di faccia n. 1, di profilo n. 2, mi è nota solo in un getto di gesso. L'originale, di marmo greco sconosciuto, è posseduto dal signor barone G. Baracco in Roma e fu rinvenuto sull'Esquilino all'occasione dei lavori di fondazione per il nuovo teatro Costanzi. A quel che Helbig, il quale tenne parola della scoperta nell'adunanza dell'Instituto del 16 Gennaio 1880 (*Bull. d. Instit.* 1880 p. 35), potè conoscere su questo scavo, sembra che i muri assai danneggiati messi a nudo appartenessero ad una casa privata romana più grande. Nel medesimo scavo venne pure alla luce la statua di un Ermafrodita che sarà pure pubblicata nei *Monumenti inediti*.

La testa, rotta dal collo in giù, sta in una posizione sufficientemente dritta, mossa però un poco, a destra dello spettatore, verso la spalla sinistra. Manca della parte anteriore del naso; un pezzo della fronte, alcune parti insignificanti delle labbra e del mento sono smussate. Per ottenere un'impressione più completa lo scultore signor König, professore della scuola industriale artistica del Museo austriaco di Vienna, ha reintegrato, dietro mia preghiera, quelle parti che permettevano un ristauro sicuro in getto di gesso; mentre snoo restate intatte alcune lesioni nei capelli, segnatamente nel lato

sinistro del collo, dove rimangono appena le tracce dei due ricci pendenti. La testa è grande un poco più del naturale; misura dal mento al vertice m. 0,28, dal mento al principio della sparfizione dei capelli 0,206, di cui 0,085 si riferiscono alla parte inferiore della faccia e 0,067 alla lunghezza del naso. La bocca è larga 0,055, la distanza degli angoli interiori degli occhi importa 0,04, quella degli angoli esteriori poco meno di 0, 11. Quanto al lavoro i ricci abbondanti e vari che circondano la fronte, sono la parte più finita, mentre le trecce dell'occipite e i capelli che scendono dal vertice sono soltanto abbozzati.

Helbig ragionando della nostra testa ha preferito la designazione generica di « testa di efebo » ed « a cagione del trattamento semplice ed angoloso della carnagione » ha voluto riconoscervi un « vero lavoro arcaico ». Oggi però si potrà emettere un giudizio più preciso. Nel *Mittheil. d. deutsch. arch. Inst. in Athen* I p. 177 ss. tav. VIII–X, Kekulé ha pubblicato una testa di marmo attica, che nella posa e nel movimento, nei lineamenti e in tutti i tratti principali della capigliatura pienamente si accorda con la nostra, per quanto cioè sogliono accordarsi fra loro copie di diverse mani e di diversi tempi. Kekulé ha dimostrato che questo tipo si ripete in tre statue rappresentanti Apollo, come ne fanno fede gli attributi, e che esso si connette, sia direttamente, sia per mezzo di un qualche intermediario, come egli inclina a credere, all'arte greca antica, e ad ogni modo ci riconduce ad un insigne idolo attico. Questa giusta conclusione è confermata da due altri esemplari venuti alla luce posteriormente, dei quali uno è pure di provenienza attica. Si tratta di due teste, che come la nostra provengono da statue e mostrano la stessa

leggera inclinazione verso la spalla sinistra. Ora dunque abbiamo sette rappresentazioni del tipo in discorso:

1. Statua in Cassel, che Kekulé ha dimostrato essere verisimilmente la stessa statua di Apollo che Winckelmann vide nel palazzo Conti in Roma e che fu rinvenuta in un piccolo tempio sul lago di Soresca: *Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen* I tav. X; Völkel nella *Zeitschrift* di Welcker I p. 162 ss.; Winckelmann *Kunstgesch.* III, 2, 11; V, 5, 21.

2. Statua del Campidoglio: *Museo Capitolino* III 14; Righetti I 194; Clarac pl. 861, 2188.

3. Statua del Louvre: Bouillon III 14; Clarac pl. 276, 803; Fröhner *Notice* n. 68; Visconti *Opere varie* IV p. 417.

4. Testa nel Museo centrale in Atene, ritrovata all'est dell'Olympieion: *Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen* I tav. VIII, IX, X.

5. Testa di Atene di marmo senza dubbio pentelico che io vidi l'anno scorso presso un negoziante di antichità viennese, insieme ad una serie di lavori in terracotta ed in oro, senza però che mi fosse permesso di prenderne notizia. Questa testa è grande un poco più del naturale, è ben conservata meno leggiere lesioni alla fronte ed al naso, è di buon lavoro greco ed ha conservato interamente l'antico carattere del tipo. Essa proviene da una ben nota collezione privata ateniese, alla quale i musei di Europa nel corso dell'ultimo decennio vanno debitori di pregevoli arricchimenti; fu venduta ultimamente non si sa a chi e dove.

6. Testa nei magazzini di villa Ludovisi: Schreiber *die antiken Bildw. d. Villa Ludov.* n. 315, e le osservazioni dello stesso Schreiber nel *Bull. d. Inst.* 1877 p. 58 e ss.

7. Testa della collezione Baracco.

Appartiene forse a questa serie anche una testa del palazzo Panciatichi in Firenze conosciuta per una breve descrizione (Dütschke II n. 520.

Al contrario una statua di Apollo che suona la lira, rinvenuta testè in Olimpia (G. Treu *arch. Zeit.* 1880 p. 51 e 117), che non mi parve copia romana, mostra, è vero, un'acconciatura di capelli affine e sembra appartenere alla stessa epoca e scuola artistica, ma se si ha anche riguardo solo alla movenza della statua, presenta una diversa varietà del medesimo tipo apollineo.

Le tre statue sono concordi nel rappresentare il dio ritto sulla gamba sinistra coll'avambraccio sinistro in avanti ad angolo retto, mentre il braccio destro è pendente. Nella statua di Cassel si è conservato un avanzo dell'attributo della mano sinistra, nel quale avanzo Völkel ha riconosciuto l'arco, e, come nell'esemplare capitolino, il turcasso è effigiato sul tronco che serve di appoggio alla gamba posata; le labbra fanno vedere i denti. Quest'ultimo tratto, che insieme all'abbassamento assai pronunziato delle estremità della bocca acquista un significato particolare e si ripete anche più fortemente nella testa attica pubblicata dal Kekulé, laddove nella testa della collezione Baracco scomparisce sotto la mano del copista, è certamente caratteristico per il motivo della figura. Poichè quell'atteggiamento della bocca essendo l'unico segno di vita interna che apparisca sul volto freddamente tranquillo, esprime tanto più chiaro il sentimento di sdegno onde è agitato il nume, che con l'arco in mano è pronto all'offesa e alla difesa. È un tratto temperato, intelligibile ed efficace in una statua da tempio, rappresentante una divinità allontanatrice di mali, apotropea o alessicaca.



È noto che quella particolare disposizione della chioma, segnatamente quelle trecce avvolte al capo, come meglio si vede nel presente disegno della parte posteriore, non è una foggia nè esclusivamente attica, nè



speciale ad Apollo. Essa si ripete, fra gli altri, similmente nel giovanetto piegato in avanti degli Egineti, nelle teste di Hermes sulle monete di Ainos, nella figura di Giove sulla celebre metope del tempio di Giunone in Selinunte, e rappresenta in generale una delle forme di passaggio, caratteristiche per il quinto secolo tra l'antico costume di portare i capelli lunghi e pendenti e quello recente di portarli corti. Ma non sembra esser del tutto casuale che noi incontriamo così sovente la stessa acconciatura della chioma nei tipi di Apollo – io mi riporto alle statue trattate da Conze, alla ricordata statua di Olimpia, alla antica testa greca di bronzo del Museo nazionale di Napoli, nonchè all'antico busto di marmo

del Louvre (Fröhner n. 69) – e che siano principalmente opere attiche quelle in cui deve studiarsi la varietà del suo sviluppo. Basta accennare alcuni esemplari, come la così detta testa di Weber del Partenone, – della cui chioma parlando Michaelis (*Parthenon* p. 196) reca altri monumenti attici, – le Cariatidi dell'Eretteo, colle loro trecce rivolte indietro la rimarchevole « testa di efebo » meglio finora innominata, nei *Mon. d. Inst.* X 7, e finalmente le non poche applicazioni che ne hanno fatte i pittori attici di vasi. Secondo un disegno che ho presente, nella coppa di Hieron nel Museo di München n. 804 (*archaeolog. Vorlegebl.* serie A tav. III) il giovinetto del dipinto interno è acconciato nella medesima foggia. La quale anche più perfettamente è stata riprodotta da Duris p. e. nell'interno della coppa riprodotta nei *Mon. d. Inst.* VIII 41, e da Euphronios nel dipinto interno della coppa policroma del Museo di Berlino (Gerhard *Trinkschalen und Gefässe* tav. XIV, Conze *archaeolog. Vorlegebl.* serie V tav. V 4), cioè nel giovanetto seduto, il cui profilo assai chiaramente tende pure ad una forma di viso simile a quella della nostra testa.

Per quanto mi sia possibile, partendo dalle riproduzioni e, per la testa della collezione Baracco, dal gesso, portare un giudizio sulla serie sopra enumerata delle ripetizioni, nulla in esse si oppone a crederle copie più o meno esatte di un antico lavoro greco. L'originale deve ritenersi un poco meno antico, e stilisticamente un poco più sviluppato di quello rappresentato dalla statua di Apollo rinvenuta nel teatro di Dioniso in Atene, e si sarà distinto dalle altre sculture attiche dello stesso tempo per un aspetto più arcaico e per una certa rigidezza di espressione. In antitesi spiccata con un così molle ed individuale trattamento di forme,

quale quasi alla ionica sorride nella citata « testa di efebo » (*Mon. d. Inst.* X 7), il tipo della testa in discorso presenta delle consonanze con gli ideali dorici e potrebbe riportarsi ad un maestro che lavorando in Atene prese una via di mezzo fra gli ideali artistici dell'Attica e del Peloponneso, come più tardi, stando alla tradizione, è da supporsi facesse Euphranor.

La seconda testa, della cui provenienza disgraziatamente nulla sappiamo, trovasi nel Belvedere inferiore di Vienna (Sacken e Kenner *die Samml. d. Münz-und Antikencab.* p. 47, n. 211). Essa è eseguita in proporzioni colossali in marmo bianco di grana grossa ed ha sofferto parecchie lesioni, del cui diligente restauro sono grato anche alla cortesia di un insigne artista viennese prof. Kundmann. È rotta la parte inferiore dell'orecchio destro ed un pezzo del naso; per il ristauro offrirono sufficiente aiuto la narice destra e la base del naso che sono conservate. Sono smussate alcune parti nel mezzo della fronte e sopra l'occhio destro, nonchè alcuni pezzi nella parte inferiore del collo, il quale fu costruito di forma rotonda per poter immettere la testa nel torso di una statua. Alla sommità del vertice si trova un foro oblungo, la cui lunghezza è di 0,06, e la larghezza di 0,01; al disopra dell'occhio sinistro fu tolta anticamente una qualche parte del lembo superiore della chioma. La testa dal mento al vertice (al disopra del quale si eleva ancora la capigliatura della fronte) misura 0,36; la lunghezza del viso è di 0,25, della quale 0,09 si riferiscono alla fronte, 0,08 al naso ed altrettanto alla faccia inferiore. La bocca è larga 0,065, la distanza degli angoli interiori degli occhi è di 0,055, quella degli angoli esteriori di 0,145. Il lavoro è condotto con grandissima sicurezza e con la libertà di un'opera decorativa, senza curare la finezza del dettaglio.

La testa passò per una Venere e come tale fu pubblicata già una volta da Ed. Sacken (*die ant. Sculpt. Münz- und Antikencab.* tav. VI), che con ragione fece rilevare la grandiosità ed importanza delle forme, come pure i contrassegni d'un ideale greco più antico. Ora però questo dotto da sè stesso abbandonò un tal concetto, ed io penso che niuno cui sia presente la moltiplicità dei tipi androgini dell'arte greca, vorrà sconoscere in quei lineamenti, malgrado la loro morbidezza, enfatici e elevati l'imagine di Apollo. Già l'acconciatura della chioma non è muliebre: la spartizione dei capelli si stende fino alla nuca, ed in ambedue i lati la grave massa dei ricci si avvolge alla testa, e si congiunge con i due partiti che dalla fronte e dalle tempie volgono indietro, in modo da farla elevare sulla fronte quasi come un cuscino prolungando così il maestoso ovale del volto. Anche nel taglio netto della fronte, nelle tempie energicamente infossate, nella mossa energica delle labbra e delle narici e finalmente in tutta la struttura dei tratti del volto, concordi nel produrre una impressione di altiera nobiltà, ogni attento osservatore troverà sempre più decisamente improntato il carattere di maschile gioventezza ed il contegno di Apollo.

La testa è un poco volta a sinistra verso la spalla destra, che manifestamente è un poco elevata; movimento che per quanto io sappia nelle statue di Apollo è più raro dell'altro opposto, poichè gli attributi della lira e dell'arco si convengono alla mano sinistra e sogliono determinare la direzione dello sguardo. Se poi la commessura del collo fosse coperta da panni, e se forse un braccio, come si potrebbe congetturare da alcuni segni visibili sopra la chioma, si appoggiasse sulla testa, non saprei decidere, poichè tra le rappresentanze affini che io ho sott'occhio, non ne conosco alcuna che si

ripeta concordemente in tutte le parti da poterne dedurre una conseguenza di simil genere. Con più sicurezza, io credo, si può designare il posto storico della testa nell'arte greca. L'opera la più strettamente affine si può dire l'Apollo di Taormina (*arch. Zeit.* 1878, tav. 1.), il quale senz'altro si riferisce ad un tipo del quarto secolo. Con esso la nostra testa ha comuni non solo certi particolari piuttosto casuali, come la strana negligenza del capo posteriore, ma anche in generale l'energia della struttura ed una quasi nuda semplicità di forme, dall'altra parte, considerata l'elevazione dei capelli con cui è sostituita la mancante corona, ci fa ricordare un più recente ideale del dio, che noi conosciamo, per mezzo dell'Apollo di Belvedere, l'Apollo Pourtalès e opere simili. Così crederei trattarsi di un tipo antico, probabilmente della seconda scuola attica, riprodotto da mano greca in età posteriore, non come una copia, ma come una traduzione. Fu tradotto cioè nella maniera franca, sciolta e piena di effetto, abituale ai tempi bassi.

Non mancano analogie per un tal rapporto. Una ce la offre segnatamente la testa marmorea del gabinetto delle medaglie in Parigi (*Gazette archéologique* I, 1875, pl. 1.) la quale abbaglia per una grandiosità di forme, e che nella prima gioia del rinvenimento, ed anche più tardi, si poteva trovar affine colle sculture del frontone del Partenone. Eppure con tutta sicurezza, argomentando anche solo dall'acconciatura artificiosamente elevata dei capelli, e dalle pupille incavate, si riconosce come un lavoro greco di epoca bassa, forse dipendente, è vero, da un'opera più antica, ma certamente tale da slargarne il carattere generale ed accentuarlo fino alla esagerazione. Anche in codesto lavoro, mi sembra un Apollo, non una divinità femmi-

nile, come generalmente, per quanto io sappia, fu creduto; e rammenta quel tipo del dio rappresentato dal famoso gruppo di Apollo col Giacinto già della collezione Hope (Clarac 494 *B*, 966 *A*), e simili teste, come il bello esemplare della Marciana (n. 296) anch'esso preso erroneamente per femminile[1]. E la medesima sorte, ne son persuaso, è toccata anche alla bella testa di bronzo, che si fa provenire dall'Armenia, della collezione Castellani e ora nel Museo britannico[2], e tocca spesso a simili tipi androgini che vengono alla luce.

O. BENNDORF.

[1] Apollo ha orecchini in una bella moneta di Amphipolis (Friedländer e Sallet *das kön. Münzcabinet*, 2ª. ed. n. 327). Imhoof-Blumer mi avverte d'una moneta etrusca d'argento *Gazette archéologique* 1879 tav. XVI n. 8 p. 71) e di un'altra siracusana (*numismat. chron.* 1874 tav. VI 8), le quali mostrano capi giovanili coronati di lauro e ornati di orecchini.

[2] *Archaeolog. Zeitung* 1878 tav. 20 (Engelmann), con cui è bene paragonare il sagace ragionamento di F. W. Burton nel *Portfolio* (*Academy* del 27 Sett. 1878 p. 158) e Newton *Essays on art and archaeology* p. 400 e segg.), i quali pure ambedue si pronunziano per il carattere femminile della testa. Non ho potuto informarmi di ciò che in proposito dice A. S. Murray nell'articolo *Archaeology* dell'*Encyclopaedia britannica* 9ª ediz. — A mio giudizio, fanno un'impressione maschile, specialmente guardando di faccia, l'accorciamento assai pronunziato della guancia sinistra causato dal deciso movimento verso un lato, la larga apertura degli occhi tutta opposta alla forma degli occhi di Afrodite, e la forte prominenza delle labbra e delle parti esteriori delle narici. Veduta poi di profilo si ha la stessa impressione per quella leggiera sporgenza della fronte inferiore, che per quanto io sappia, non s'incontra nei tipi ideali femminili, come pure per quelle leggere rughe cutanee alla estremità della bocca e delle parti esterne delle narici. Gli eleganti ricci della fronte e delle guance, adoprati spesso ugualmente per tipi maschili e muliebri, non sono altro che un contrassegno dell'epoca tarda dell'arte greca, cui la bella e, sotto più d'un riguardo, grandiosa testa appartiene. Non è possibile dimostrare se portasse un diadema, anzi mi sembra che l'aspetto lo escluda chiaramente. Anche la mano, che probabilmente le appartiene, con le sue forme superficiali, deboli e gonfiate, nelle quali le giunture delle dita quasi spariscono ed i contorni rassomigliano quasi a linee ornamentali, non è necessariamente femminile, ma è sopra tutto caratteristica per il gusto del tempo, cui piaceva una forma molle e delicata della mano anche in figure maschili; ed intorno a questo gusto danno speciale istruzione i campioni della pittura vascolare dell'Italia meridionale.

ATTORE TRAGICO
STATUETTA D'AVORIO

(Mon. dell'Inst. vol. XI, tav. XIII)

Si narra che un illustre filologo del nostro secolo abbia detto ch'egli darebbe dieci anni di sua vita per aver potuto assistere alla prima recita d'una tragedia di Sofocle; tanto era persuaso che l'essere costretti soltanto a leggere le tragedie antiche, senza vederle rappresentare, fa perdere a noi altri moderni una parte assai importante dell'impressione originaria. Ond'è che il desiderio di formarsi una idea esatta d'una rappresentazione teatrale nell'antichità è sempre stato vivissimo; e per questo scopo si è sempre dato gran peso a quei monumenti, disgraziatamente non troppo numerosi, che stanno in una relazione qualsisia col teatro. Si sa che abbiamo una serie di meritevoli memorie su questo argomento, e possiamo sperare risultati più importanti, purchè si badi un poco più alla differenza delle diverse epoche, e allo sviluppo e alla decadenza dell'arte teatrale. Ma fra i monumenti conosciuti fin adesso non ne esiste alcuno, che ci possa dare una sufficiente idea della gesticolazione d'un antico artista, specialmente nei momenti del sommo *pathos*.

Da questo punto di vista veramente unica è la statuetta d'avorio policroma, che pubblichiamo sopra la tavola XIII di questo volume dei nostri *Monumenti*, in grandezza originale e vista da due diverse parti, secondo una copia del nostro ben rinomato disegnatore, il signor Ernesto Eichler, ed in una riproduzione cromolitografica eseguita dal signor Steinbock a Berlino.

Fu già pubblicato il nostro monumentino nella *Gazette des beaux arts* 1878, 2 pag. 495, in una incisione in legno non troppo bene riuscita. Quanto alla sua provenienza ecco ciò che ne abbiamo potuto sapere: esso fu trovato tra le rovine di una villa romana presso Rieti in scavi intrapresi da un principe romano, che lo vendette ad un negoziante anche di Roma. Passò quindi nelle mani di un negoziante napolitano e poi in possesso di un negoziante parigino; e così fu anche esposto nell' esposizione universale di Parigi del 1878 al Trocadero. Poi fu acquistato dal sig. Alessandro Castellani, che colla solita gentilezza ne permette la pubblicazione nei nostri Monumenti [1].

La statuetta, che però disgraziatamente non ho potuto esaminare nell' originale [2], rappresenta un attore tragico, in abito teatrale, nel momento che recita un passo appassionatissimo della sua parte. Veste una

[1] Con queste nostre informazioni non bene si accorda la notizia del sig. Benjamin Fillon *Gazette des beaux arts* 1878, 2 p. 495, secondo il quale il nostro monumentino sarebbe stato trovato in Pompei. Ma chi conosce l'esattezza e lo zelo di quegli egregi signori che sovrastanno agli scavi di Pompei, converrà meco che questa asserzione sembra poco credibile, anche ammettendo che la mia opinione, essere cioè la fabbricazione della nostra statuetta posteriore alla distruzione di Pompei, sia sbagliata. Pare invece che il negoziante napolitano, nella supposizione erronea di rendere anche più interessante il nostro monumentino, abbia inventato questa favola d'una provenienza pompeiana.

[2] Il Fillon dice, che « *ce précieux fragment d'ivoire a dû faire partie de la décoration d'un grand coffret* ». In ogni caso si riconosce, da un perno oblungo visibile sulla parte di dietro della figura, che questa in guisa di rilievo era fissata sopra una lastra di legno o che sia. Tale lastra, s'intende, era munita di una cornice, la quale almeno nella parte inferiore limitava la rappresentanza in rilievo. Del resto è possibile, e forse anche probabile che questa rappresentanza consistesse di due o più figure. I colori sono messi a tempera.

grande maschera imberbe, ma di fattezze piuttosto invecchianti e di una espressione adirata e sdegnosa: il lungo chitone con maniche è cinto altamente (τὸ ποικίλον), disposto nel dinanzi in tre grandi pieghe cadenti dalla cintura ai piedi, mentre le maniche sono decorate di larghe strisce orizzontali; poi sul dorso un mantello stretto, che apparisce sotto il braccio destro ed alla coscia sinistra; i grandi coturni chiaramente mostrano la forma delle suole d'una altezza straordinaria; ed infatti non si può dubitare che tanto originariamente, quanto per tutta l'antichità i coturni fossero riguardati non come trampole, ma piuttosto come suole grossissime. Questa forma si osserva anche chiaramente nelle pitture pompeiane; se dunque sopra i ben conosciuti musaici vaticani hanno piuttosto l'aspetto di cepparelli informi, ciò certamente lo dobbiamo attribuire alla insufficienza dell'esecuzione artistica.

La figura rappresenta l'attore nell'atto di lanciare parole di rabbia e di sdegno verso una persona che, come dobbiamo supporre, gli sta a sinistra. Essa ripiega la parte superiore del corpo verso destra, come se tutto il suo essere retrocedesse, pieno di orrore dal suo interlocutore, e con ciò fa una delle mosse le più forti che le permetta il difficile reggersi sui coturni. Assai espressivo si è il gesto del braccio destro; la mano con le dita adunche alzata verso il petto, il gomito volto un poco dinanzi, è sul punto di fare un gesto di repulsa verso il suo nemico. Quanto al braccio sinistro, la parte superiore si serra strettamente al corpo; manca l'antibraccio dal gomito in giù; ma non vi ha dubbio che doveva una volta essere steso innanzi orizzontalmente; la mancanza della mano sinistra del resto ci lascia nell'incertezza, se la figura regga un attributo

qualunque. Imperocchè si sà da un noto passo di Ovidio [1] come dai monumenti, che era un costante uso teatrale il reggere gli attributi colla mano sinistra, consuetudine fondata senza dubbio sul bisogno di aver libera la mano destra per la gesticolazione. Si osservi per altro come l'attore rigorosamente nei suoi gesti si conforma alle regole degli antichi artisti, di cui parla Quintiliano nel suo noto passo sul *gestus* (XI, 3, 112 s.), per esempio che la mano destra non sia nè alzata sopra gli occhi, nè abbassata sotto il petto, nè stesa verso sinistra oltre l'omero sinistro, e finalmente che l'artista, mentre stende il braccio, non faccia vedere il fianco [2].

Come conviene ad un valente attore, il gesto e la mossa, sarebbero già per sè sufficienti per esprimere il sentimento e la passione della parte rappresentata; ma questa impressione vien aumentata ad alto grado dai tratti della maschera, e dalla espressione del volto dell'attore stesso, di cui la bocca e gli occhi scintillanti di rabbia e di sdegno trapariscono tra le grandissime aperture della maschera. Dubbio non v'ha che in ciò

[1] Ovid. *Amor.* III 1, 11:

Venit et ingenti violenta Tragoedia passu:
fronte comae torva, palla iacebat humi:
laeva manus sceptrum late regale movebat,
Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.

I monumenti provano che ciò vale non soltanto per lo scettro, ma per qualsiasi attributo; sopra un frammento di sarcofago nel Museo nazionale di Napoli (Gerhard *Neapels ant. Bildwerke* n. 551) un attore tiene anche la lancia nella sinistra. Del resto si confrontino i musaici vaticani.

[2] Quintil. l. c. 112: *tolli autem manum artifices supra oculos, demitti infra pectus vetant...*; 113 *in sinistrum intra umerum promoveri, ultro non decet...*; 114 parlando degli sbagli nella gesticolazione: *vitia .... quae quidem accidere etiam exercitatis actoribus solent. ut bracchio exerto introspiciatur latus.*

la nostra statuetta riproduce accuratamente le particolarità del costume teatrale e che per conseguenza – almeno in una certa epoca – era per un calcolato effetto dell'arte teatrale, che lo spettatore, malgrado le maschere, potesse discernere ed osservare i volti degli attori nelle variazioni della loro espressione mimica.

Ma dall' altro canto è certo che un simile effetto, segno d'un gusto non troppo delicato, originariamente doveva essere alieno e quasi opposto all'uso delle maschere, che servivano a velare e nascondere compitamente la faccia dell'attore, rimpiazzandola con fattezze più eroiche e più imponenti, sebbene intirizzate ed immobili. Però quanto il carattere della tragedia diventava più patetico, e quanto più l'importanza e l'abilità dei singoli attori andava aumentando, tanto più i difetti che risultavano dalla rigidezza e dalla immobilità dei tratti della maschera, si dovevano far sentire. A buon diritto il Mommsen dice, che l'abolizione delle maschere sarebbe stata una conseguenza naturale e necessaria della direzione che prese la tragedia antica sotto l'influenza d'Euripide. Ma la forza della tradizione anche nelle istituzioni sceniche era troppo grande per ammettere una innovazione tanto ardita; è però probabile che si facessero vari esperimenti per ristringere la sconvenienza delle rigide fattezze delle maschere. Così nella comedia – non sappiamo da che epoca in poi – si usavano maschere con una espressione diversa nelle due metà della faccia, di modo che l'attore, se mostrava la parte sinistra agli spettatori, aveva il volto lieto, se mostrava la destra, l'aveva irato [1]. Così anche la maschera quale la vediamo nella nostra statuetta, è il risultato d'una transazione tra la tradizione teatrale, che

[1] Vedi *Bull. d. Inst.* 1875 p. 34; *arch. Zeit.* 1878 p. 23.

inesorabilmente esigeva l' applicazione delle maschere, ed il desiderio d'una certa epoca di osservare la mimica dell'attore, mentre stava recitando; l' espediente però non è troppo felice, ma pare piuttosto segno assai certo d'una decadenza del gusto, degno d'un'epoca barocca. L'effetto vien prodotto dalle aperture oltremodo grandi della bocca e degli occhi, e particolarmente da ciò che non, come nella più gran parte delle maschere antiche [1], quali vediamo sui monumenti, soltanto la pupilla, ma tutto il concavo, tutta l'occhiaia è perforata, così che si distinguono gli occhi dell'attore tutti interi insieme con le palpebre e col sacco lacrimale. Questa particolarità si osserva rarissimamente nelle maschere antiche; a Pompei certamente non mi rammento di aver visto, nè fra le maschere rappresentate in pittura nè fra quelle fatte di marmo o di terracotta, alcuna che in questo punto rassomigli a quella della nostra statuetta.

Quindi non è forse troppo ardita la supposizione che questa trasformazione della maschera, ed in conseguenza anche la fabbricazione della nostra statuetta debba attribuirsi o agli ultimi anni avanti la distruzione di Pompei o a' tempi posteriori ancora; nè voglio tacere, che l'epoca degli Antonini mi sia sempre sembrata il tempo il più conveniente così per la fabbricazione della nostra statuetta come per la mentovata riformazione delle maschere. Vero si è che già Cicerone dice *de oratore* II 46, 193: *saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur*, parole che ottimamente possono essere applicate alla nostra statuetta. Ma dall'altro canto è certo che gli ardenti occhi dell' at-

[1] Si vedano p. e. le maschere pubblicate *arch. Zeit.* 1878 tav II-V e presso v. Rohden *die Terracotten von Pompei.*

tore potevano essere visibili tra la maschera, anche se la sola pupilla era traforata. All'incontro un altro passo di Cicerone mi pare decisivo. Si sà che le maschere nelle tragedie e nelle comedie latine a Roma non furono introdotte che poco prima dell'epoca di Cicerone, e che alcuni critici non erano troppo contenti di questa innovazione. A ciò alludono le sovente citate parole di Cicerone, *de oratore* III 59, 221: *sed in ore sunt omnia; in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabunt*. Mi pare che quei vecchi non avrebbero avuto ragione di lagnarsi, se Roscio avesse portato una maschera somigliante a quella del nostro attore. Ma chiaro è che fù un giudizio somigliante a quello di quei vecchi e di Cicerone, che finalmente indusse a fare le maschere in questa guisa.

Che l'artista abbia avuto l'intenzione di rappresentare l'attore recitante una celebre parte di una celebre tragedia, mi pare fuori di dubbio; ma per noi è impossibile di indovinarla. Certamente è per errore che il signor Fillon dichiara il costume essere barbarico; desso è invece il solito costume teatrale, senza alcun indizio caratteristico. Per me non oserei nemmeno decidere, se la parte rappresentata sia virile o muliebre. Vero è che la mancanza della barba insieme col carattere piuttosto vecchio del volto sembrano essere contrari alla supposizione d'una maschera virile. Ma dall'altro canto nè i ricci ritorti, nè il corto mantello convengono ad una donna; benchè sopra un frammento di sarcofago nel Museo di Napoli (Gerhard *Neapels ant. Bildw.* 551) si vede in una scena teatrale un re senza barba. Originariamente la mano sinistra, che oggi manca, dava senza dubbio lo scioglimento dell'enigma.

C. Robert.

BRONZI ARCAICI DI CRETA

(*Tav. d'agg. S, T.*)

La lastra di bronzo riprodotta nella tavola *T* fu disegnata nella grandezza naturale dal sig. Gilliéron la primavera del 1880 in Atene, dove faceva parte di una collezione privata, e dove gentilmente fu messa a mia disposizione. Ha la grossezza di una carta da giuoco; il rilievo, fatto a sbalzo, ha poca sporgenza; è stato finito poi con incisione accuratissima. La statuetta, riprodotta nella tavola *S*, appartiene ai più recenti acquisti del Museo di Berlino. Proviene, come anche la lastra suddetta, da Creta, donde capitò nelle mani del medesimo Ateniese; e per di più si accorda perfettamente colla lastra di bronzo in grossezza, colore della patina (verde cupa), proporzioni ed altre particolarità di stile. Vi si ravvisano a dir vero delle differenze, che qui appresso spiegheremo. Nasceva pertanto spontaneo il sospetto che ambedue i pezzi appartenessero all'oggetto medesimo. Devo però aggiungere che il primitivo possessore, da me interrogato per lettera su questo punto, negava tale connessione dei due pezzi. Ma questa sua risposta forse potrebbe spiegarsi col fatto ch'egli volesse sfuggire al rimprovero di aver venduto a Musei diversi delle cose appartenute ad un solo insieme. Anche è possibile che i due oggetti gli sian capitati in tempi diversi. A ogni modo, che due oggetti di diversa provenienza avessero tanto di comune, sarebbe un caso troppo straordinario per sembrar probabile; e quand'anche così fosse, i due monumenti meriterebbero sempre di esser paragonati insieme, perchè in ogni modo appartengono, come proveremo ap-

presso, ad una medesima specie di vaso, il cui finimento era formato da una figura di portatore di ariete, la quale serviva di manico, mentre la lastra di bronzo proviene dal rivestimento esterno del corpo del vaso stesso.

Prima che imprendiamo a dimostrare distesamente questa opinione, dobbiamo occuparci della interpretazione delle figure.

Quanto al portatore d'ariete della tav. d'agg. S osserviamo soltanto non esservi nessun appicco per riconoscervi una divinità, come potrebb'essere Hermes criophoros ovvero Apollo. La lunga capigliatura cadente sulle spalle, che vediamo nel nostro bronzo, è comune a numerose figure nude di giovani di stile arcaico, nè può porgersi alcun criterio. Ed in generale ci convinciamo sempre più che tra le statuette di bronzo appartenenti all'arte più antica sono rarissime le immagini di divinità, laddove frequentissima è la rappresentazione dell'uomo. Tra i diversi motivi quello del portar animali, come pecore, capre, vitelli, adattavasi sì a monumenti votivi, per indicare il sacrifizio, come alla ornamentazione architettonica, (cf. Stephani *Compte rendu* 1869 pag. 96 segg.). Non è a dir lo stesso di composizioni più grandi appartenenti all'arte del disegno.

Nella lastra di bronzo incisa nella tav. T molti vorranno riconoscere, come accadde a me al primo sguardo, una scena generica, forse di caccia. Ma ad un'analisi più accurata dei motivi non possiamo fare a meno di ravvisarvi un fatto determinato e perfettamente caratterizzato.

A sinistra vedesi un uomo imberbe con veste corta stretta da cintura, di un taglio particolare, la quale porta un orlo intorno al braccio e al collo, e, a giudicarla per l'analogia dei vasi dipinti, parrebbe carat-

foggiata per una pelliccia. Sulle spalle egli porta una spoglia di cervo o d'antilope, giacchè l'animale è barbato. Si vede un solo orecchio ed un solo corno lungo, la cui punta superiore, attesa la ristrettezza dello spazio, fu soltanto incisa. Non si capisce se la fiera, che il portatore tien saldamente pei piedi legati insieme e pel dorso, sia morta o viva. Al primo uomo si incammina incontro un altro, il cui aspetto differisce in alcuni punti essenziali. La sua capigliatura più lunga e più ricca è stretta da una doppia tenia; porta barba alle guance e una basetta arricciata in un modo speciale. La sua veste con doppia cintura rassomiglia a quella dell'altro, ma è di diversa stoffa. Quanto ad altre particolarità ond'è caratterizzato, noi ne terremo parola in seguito; qui c'importa sopratutto determinare esattamente la situazione. L'uomo in discorso tiene nella sinistra un arco, la cui estremità inferiore insieme con una parte della corda è spezzata; colla stessa mano afferra altresì un corno della fiera, mentre coll'altra mano stringe l'avambraccio di quello che gli è di fronte. Evidentemente quest'ultimo è venuto a contrastargli la preda. Il soggetto è tanto chiaramente espresso, che non ci rimane alcun dubbio nella interpretazione. Abbiamo dinanzi a noi la contesa di Apollo e di Ercole e precisamente nella più antica versione. Già nelle figure vascolari arcaiche ci apparisce un cervo in luogo di una cerva; non aggiungo l'appellativo di cerinitica, perchè sembra che la forma della leggenda, la quale ne fa la bestia sacra a Diana e rappresenta Apollo soltanto come conciliatore della contesa, sembra sia una versione più recente. Nel nostro caso Apollo è immediatamente impegnato nell'azione, come nel rapimento del tripode, che noi possiamo immaginare avere appunto fatto riscontro a questa rappresentazione.

L'importanza di ambedue gli avvenimenti del più antico ciclo mitico di Ercole ci è stata resa manifesta solo da una serie di opere appartenenti all'arte arcaica, specialmente pitture vascolari. La poesia e ogni altra maniera di tradizione letteraria non ci porge che tardi riflessi o tentativi di spiegazione. Non è egli chiaro che il conflitto fra Ercole ed Apollo forma in ambedue i casi il nocciolo della leggenda? Sono appunto i più antichi poeti, Omero e Pindaro, che fanno menzione de' combattimenti di Ercole contro gli dei. Eran quelle leggende ben diffuse nella opinione popolare, ma Pindaro stesso nella sua religiosità non poteva restar soddisfatto di quelle rozze concezioni dell'antichità. Alcuni dei nuovi investigatori specialmente il Curtius nel suo scritto « *Herakles der Satyr und Dreifussräuber* » han creduto di ravvisarvi il conflitto di due religioni. A ogni modo questi fatti servivano ad esprimere nella maniera più energica, quanto sconfinato fosse il coraggio dell' eroe nazionale, che non esitava a mettersi in lotta con gli dei. I combattimenti degli eroi omerici nell' Iliade contro Marte, Apollo ed altre divinità possono benissimo essersi svolti sotto l' influsso della leggenda di Ercole.

La nostra interpretazione della lastra di bronzo sulla tav. *T* ci sembra non solo indicata manifestamente dall' azione, ma anche la caratteristica delle figure, per quanto abbia qualcosa di singolare e di strano, ci conduce alle medesime conchiusioni. E infatti accennano ad Apollo e l'arco e le tenie e la lunga capigliatura e la figura alta e slanciata in confronto di quella più tarchiata e tozza di Ercole. Ed appunto perciò in quest' ultimo sono inoltre indicati i muscoli nelle gambe e nel collo, e fors' anche per la stessa ragione il segno della virilità, che manca in Apollo. L'essere

Apollo barbato è un segno della sua più alta dignità; nè deve sorprenderci, come qui, il vedere effigiato Ercole imberbe. Questo particolare lo rincontriamo spesso in monumenti etruschi derivati in parte da tipi greci molto antichi. Ricordo inoltre le metope di Selinunte presso il Benndorf tav. Anche nei tempi dell'arte libera s'incontra qui l'Ercole imberbe nel Peloponneso; confrontisi a mo' d'esempio il rilievo d'Itome presso Schöne *griech. Reliefs* tav. XXVIII, 118. Anche la pelle del leone e la clava, come anche l'arco e la faretra, gli mancano nelle metope di Selinunte, nel vaso argivo *arch. Zeit.* 1859 tav. 125 e nelle tavolette d'argilla di Corinto.

Come abbiamo già riconosciuto che l'artista nella composizione del nostro rilievo conducevasi con accuratezza e riflessione, per quanto i mezzi glielo permettevano, così anche in un altro notevolissimo particolare dovremo ravvisare non il caso ma un'intenzione ben determinata. Io intendo accennare alla diversità che si scorge nei profili delle due teste. Il naso di Apollo è diritto, anzi un pochino incavato, laddove quello di Ercole sporge fortemente ed è aquilino. Non dubito che l'artista come nel resto così in questo punto abbia voluto fare l'interessante tentativo di rappresentare due tipi, l'uno ideale e l'altro più realistico. Nel tutto noi ci vediamo trasportati in un'antichissima epoca dell'arte puramente greca, la quale operava coi suoi semplicissimi mezzi di espressione senza appoggio di tradizioni straniere, ma altresì senza tipica certa.

Anche per quel che riguarda l'aspetto generale e lo stile della rappresentazione nella nostra lastra di bronzo, io non saprei trovare analogia più appropriata che quei rilievi spartani sopra accennati. S'accordano specialmente nella maniera piatta e pur molto

chiara onde è trattato il rilievo, nella sicurezza relativa della tecnica e nelle proporzioni molto allungate delle membra. Anche la foggia delle vesti mostra analogia con la stela spartana (*Mitth.* II p. 301, 6) e coi più antichi rilievi selinuntini. Per queste ragioni e per le altre addotte testè noi non esitiamo a riferire il nostro monumento al 7° ovvero al principio del 6° secolo innanzi Cristo.

Queste affinità dell'arte di Creta e di Sparta, che ora per la prima volta possiamo ravvisare colla scorta di monumenti, acquista maggiore importanza per l'accordo perfetto di questo fatto colle notizie da noi possedute intorno agli artisti cretesi Dipoinos e Skyllis e i loro scolari spartani Dontas, Dorykleidas, Theokles (Overbeck *Schriftquellen* n. 321-31), notizie alle quali io già ho accennato nella pubblicazione del rilievo spartano *Mitth. d'Inst.* II p. 453. Le composizioni mitiche di quegli artisti sono anch'esse tratte di preferenza dal ciclo nazionale di Apollo e di Ercole. Che le statue di Dipoinos e Skyllis (*simulacra Apollinis, Dianae, Herculis, Minervae*, Plin. *N. H.* XXXVI, 10) avessero relazioni con una rappresentazione del ratto del tripode e del combattimento per la cerva, non può a dir vero provarsi (cf. v. Rohden *arch. Zeit.* 1876 pag. 122). Più importante ancora è il fatto che la loro tecnica dell'intagliare il legno e dell'incastrarvi a mo' d'intarsio oro ed avorio s'accorda a meraviglia col carattere piatto sì del rilievo spartano come della lastra cretese, la quale era destinata appunto ad esser fissata su di un fondo (cf. *Mitth.* l. c. p. 452 segg.).

Passando ora all'applicazione tettonica del rilievo cretese, posso dapprima osservare che l'arte d'inchiodare o d'incastrare figure lavorate a giorno s'incontra già nell'arte dell'oriente (cf. Furtwängler *die Bronzefunde*

aus *Olympia*, p. 100). Anche gli oggetti trovati a Micene ce ne danno non pochi esempi: ricorderò specialmente due rappresentazioni, non ancora pubblicate,[1] di oro intarsiato in un bicchiere d'argento (paniere con rami) e due stupende composizioni di una caccia al leone sulla lama di un pugnale. Secondo il medesimo principio dovevano esser lavorati gli ornati della cassa di Cipselo. Olimpia ci ha somministrato un esemplare notevole di lavoro in bronzo forato con un Ercole in atto di tirar d'arco (cf. *Ausgrabungen von Ol.* IV tav. XX). Anche i rilievi conosciuti sotto il nome di terrecotte di Melo (Schöne *gr. Reliefs* tav. XXX-XXXV, n. 124-134, pag. 60 segg.) appartengono alla medesima specie, e forse originariamente erano destinati per essere fissati sopra legno. Queste relazioni e reciproche sostituzioni dei più antichi processi di lavoro in metallo, quali sono il lavoro a sbalzo e l'inchiodatura, l'intarsiatura e l'incisione, noi possiamo studiarle il meglio negli specchi e nelle casse da specchi di Grecia.

Per quel che si riferisce alla forma dell'utensile, al cui rivestimento serviva la lastra cretese, sembra che dovess'essere quella d'un vaso cilindrico, il cui coperchio era sormontato dalla figura riportata nella tav. d'agg. *S*, secondo la foggia delle ciste a noi note finora solo per esemplari provenienti dall'Etruria. Quelle ciste, molto affini nella tecnica agli specchi soprannominati, ci mostrano non solo rappresentazioni incise, ma anche esempi di opera a traforo, onde rendevasi necessario l'impiego di altro materiale, specialmente legno, per formare il corpo del vaso. Tra le ciste una delle più antiche è certamente la cista prenestina

1. Le due rappresentazioni sono testè apparse nel ripulire quegli oggetti.

di stile fenicio (*Mon. d'Inst.* VIII tav. 26); e appunto la sua striscia di mezzo è lavorata a giorno[1].

A completare questo fatto serve mirabilmente un vaso cinerario di bronzo sottile proveniente da C a p u a, ora nel museo di Berlino (Inv. n.° 6216) della forma di un pithos, il quale mostra nel corpo un fregio ad animali parimente arcaico, ma inciso. Per contrario il coperchio è medesimamente sormontato da un p o r t a t o r e d' a p i e t e, che s'accorda a meraviglia col nostro nell'atteggiamento e nel modo ond' è fissato sulla base; se non che è meno arcaico.

Sebbene sia nella natura della cosa che composizioni lavorate a traforo in bronzo sottile e destinate a coprire un materiale più fragile, siano per lo più andate distrutte con quest' ultimo, tuttavia l'influsso esercitato da tale tecnica in altri generi d'arti decorative, e specialmente sulla p i t t u r a v a s c u l a r e, apparisce abbastanza chiaro, perchè noi possiamo formarcene un concetto. Spesso, a proposito della maniera con cui son condotti certi ornamenti più antichi sui vasi di terra cotta, si è fatta parola di forme decorative t e s t i l i o e m p e s t i c h e (metallotecniche). Sebbene questo si deduca con sufficiente certezza dal carattere delle pitture soltanto, tuttavia i pochi esempi di figure in metallo incastrate su vasi meritano speciale attenzione per essere essi gli esemplari più immediati. Ai cosidetti vasi corinzi, adorni di fregi ad animali, corrisponde la cista prenestina sopra nominata. Con una rappresentazione non rara dei vasi a decorazione geometrica possiamo confrontare il rivestimento di bronzo (di un

[1] Vale lo stesso anche per una cista prenestina di stile libero (Berlino num. dell' inv. 6236), del cui fregio mediano non si son conservati che pochi resti di rabeschi lavorati a traforo, mentre le figure del coperchio, incise su d'un fondo punteggiato, paiono quasi intarsiate.

vaso di legno?) proveniente da Foligno (Berlino, inv. n. 7107), il quale rappresenta un uomo tra due cavalli[1].

L'importanza straordinaria del nostro bronzo (arc. tese della tav. T consiste a parer mio principalmente in questo, che esso ci mostra senza dubbio il più antico modello della tecnica dei vasi a figure nere. Altrimenti non mi pare che possa spiegarsi, perchè mai la pittura vascolare si sia così decisamente rivolta a quelle figure quasi a foggia di ombra, ricoperte uniformemente da una vernice nero-scura di splendore metallico, mentre la vernice bruna nelle sue diverse sfumature somministrava un mezzo di espressione pittorica molto più efficace. A ciò si aggiunge l'incisione dei contorni e dei dettagli, non usata di certo originariamente nella pittura, ma da lungo tempo e con molta franchezza praticata nei lavori in metallo. L'originale col suo color di bronzo verde-scuro mi richiama alla mente tale affinità colle figure vasculari molto più chiaramente che non faccia il disegno. Però con lo stile del disegno, straordinariamente preciso e determinato, sebbene sbagliato nelle proporzioni, io non saprei paragonare nessun determinato prodotto della ceramica. Quelle figure vasculari che per grandezza, concetto e circostanzialità della rappresentanza corrispondono al nostro rilievo, mostran di solito un'arte più progredita nelle proporzioni e negli atteggiamenti. Di più l'occhio

[1] Io non mi avventuro ad addurre opere etrusche trattandosi d'arte greca, salvo che non si tratti non già del carattere dello stile, ma soltanto dell'impiego di soggetti e motivi. In questo particolare eravi, come sempre più vien provato dai fatti, una stretta relazione. Anche gli alti vasi d'argilla rossa lavorati in parte a traforo con aggiunte di teste di grifi, animali ed uomini si riferiscono a greci esemplari in bronzo. Dicasi lo stesso delle figure sui coperchi di vasi attici con decorazione geometrica (vasi del dipylon), le quali rappresentano per lo più cavalli.

in esse è già di figura rotonda e non più tagliato a mandorla. Io ne deduco, che all' epoca dello stile a figure nere i mezzi artistici eran già più completi, mentre la stessa maniera era stata molto prima usata nel bronzo.

Siamo condotti sempre più ad ammettere che nei tempi dell' arte più antica signoreggiasse nel Peloponneso l' industria del bronzo, mentre la fabbricazione e la pittura dei vasi limitavasi ai dintorni di Corinto. Qui merita d' essere rilevato che l' unico vaso importante in terra cotta rinvenuto a Sparta, è un vaso a rilievo (cf. Lebas *Mon.* fig. 105), il quale corrisponde parimente allo stile vascolare a figure nere, ma mostra evidentemente d'aver avuto a modello immediato un lavoro in bronzo lavorato a sbalzo. Inoltre noi già altra volta facemmo rilevar, che un riflesso della medesima tecnica dei lavori in bronzo si deve riconoscere nei vasi di bucchero dell' Etruria (*Mitth. d. Inst.* II p. 162; Loeschcke, Progr. di Dorpat 1879 p. 11, tav. I 5), i cui rilievi hanno molto di comune e nell' argomento e nella forma coi più antichi monumenti dorici, e sono, come è noto, imitazioni dello stile del metallo.

Finalmente osserveremo che la plastica statuaria, e specialmente il getto del bronzo, rimase molto addietro a quell' arte che ha più affinità col disegno. Dovendo noi considerare il portatore dell'ariete, appartenga o no al medesimo monumento, come prodotto di un' arte contemporanea, dovremo in pari tempo ravvisare non solo notevole inuguaglianza di maniera nei due lati del corpo, ma anche un aspetto generale tozzo e grossolano. Mancagli quella finitezza e disinvoltura di linee, che malgrado ogni difetto scorgiamo sì nei più antichi rilievi spartani come nella lastra di bronzo della tav. T.

A. Milchhoefer.

SOPRA ALCUNI BRONZI TROVATI A CUMA ED A CAPUA.

(Tavv. d'agg. U, V, W).

Il sig. Simmaco Doria nell' anno 1874 scoprì presso S. Maria di Capua due fosse quadrate scavate nella terra vergine, le quali ambedue contenevano gran quantità di oggetti arcaici in bronzo e di vasi dipinti di stile corinzio. Pubblicai sopra tale scoperta una relazione nel *Bullettino* dell' anno 1874 p. 242-249, la quale però riuscì molto incompleta[1]. Diverse circostanze cioè che avrebbero dovuto notarsi innanzi allo scavo, erano state trascurate, e molti degli oggetti in bronzo allora non potevano descriversi esattamente, sia a cagione dell'ossido che li copriva, sia perchè non erano ancora stati ricomposti. Oltre a ciò debbo confessare che, quando scrissi quella relazione, non aveva un' idea chiara dell' importanza propria all' insieme di quegli oggetti. Altrimenti mi sarei impegnato a mandare a S. Maria di Capua un disegnatore ed a farli riprodurre tutti — ciò che più tardi non fu possibile, essendo stati gli oggetti dispersi poco tempo dopo la loro scoperta. In tali circostanze debbo contentarmi di pubblicare sulle nostre tavv. d'agg. V ed U soltanto quei pochi che furono portati a Roma e rimasero in potere del sig. Alessandro

[1] Mentre allora lasciai indeciso, se quelle fosse avessero servito da tombe o fossero sotterranei scavati per nascondere suppellettile preziosa, ora, avendo fatto vari confronti, sono convinto che ambedue le fosse erano tombe, che contenevano cadaveri non inumati, ma combusti. Le colossali idrie di bronzo descritte nel *Bull.* 1874 p. 245 n. 6 e p. 247 n. 5 probabilmente servivano da cinerarii. La quistione sarà da me trattata in un'altra occasione.

Castellani, salvo il manico inciso sulla tav. d'agg. *V* n. 3, 3ª, 3ᵇ, che fu acquistato dalla direzione del Museo di Berlino. I quali oggetti, benchè non rappresentino tutti i tipi scoperti negli scavi intrapresi dal sig. Doria, danno almeno un'idea del loro carattere stilistico. E per amore di brevità già sul principio accennerò ad un gruppo di bronzi che offre con essi molti punti di contatto, quelli cioè che furono scoperti nell'anno 1854 presso Tolentino (Piceno) e descritti nei *Mon. Ann. Bull.* 1854 p. 55 e 56. Se ora posso utilizzarli pel confronto con gli oggetti trovati a Capua, lo debbo all'attuale possessore, sig. conte Silveri Gentiloni di Macerata, che gentilmente mise alla mia disposizione alcuni abbozzi dei medesimi. Disgraziatamente le circostanze nelle quali tali bronzi furono rinvenuti, sono sconosciute, e nemmeno può stabilirsi, se essi provengano da una sola o da più tombe.

In primo luogo l'essersi trovati tanto nell'una quanto nell'altra fossa capuana molti tipi perfettamente identici prova che ambedue i ripostigli appartengono alla medesima epoca. E per precisare tale epoca è di speciale importanza il fatto, che ambedue le fosse non contenevano alcun vaso a figure nere o rosse, ma esclusivamente stoviglie di stile corinzio. È vero che la statistica dei tipi propri ai singoli stadii della civiltà italica è ancora troppo incompleta per poter stabilire con sicurezza, fino a che epoca abbia durato la fabbrica e l'importazione delle stoviglie corinzie. Ma comunque sia, per quanto io sappia, nè nella Campania nè nell'Etruria si è mai verificato il caso che un vaso corinzio sia stato deposto in una tomba contemporaneamente con stoviglie a figure nere o rosse. Oltre a ciò i soggetti raffigurati in quei vasi, e lo stile con cui sono eseguiti, non accennano per nulla ad un periodo

recente, ma piuttosto ad uno stadio molto antico della ceramica corinzia.

I soggetti cioè più comuni sopra quelle stoviglie, vale a dire due leopardi posti l'uno dirimpetto all'altro, la dea che strangola cigni [1], il dio a coda di serpe [2], hanno un carattere asiatico molto spiccato. Ed il disegno dappertutto apparisce tipico ed energico e non mostra traccia della rilassatezza che caratterizza gli ultimi stadii di quello stile. Se teniamo conto di tutte queste riflessioni, allora non sembrerà troppo ardita l'asserzione, che l'ultimo termine che potrebbe stabilirsi per la fabbrica di quei vasi, sia la fine del 6° secolo a. C. Il quale termine troverà varie conferme nell'esame dei singoli oggetti incisi nelle nostre tavv. d'agg. V ed U.

Nell'una delle fosse capuane furono trovati molti orci di bronzo, la cui altezza varia tra m. 0,24 e 0,30. La parte più caratteristica di essi si è il manico, il quale in tutti gli esemplari finisce al disotto in una palmetta e al disopra in un semicerchio ornato in ogni estremità di una protome di leone o di altro quadrupede; esso manico poi è saldato a stagno nel corpo dell'orcio. La parte del semicerchio che si trova tra tali protomi, ora è semplicemente scannellata, ora ha per centro una palmetta o una testa sporgente di leone. La figura 1, 1a della nostra tav. d'agg. U riproduce un esemplare il cui manico è straordinariamente ricco. Mostra cioè alle estremità del semicerchio due leoni coricati, mentre la palmetta che ne adorna la base, è rinchiusa tra due arieti coricati anche essi. Siccome simili manichi si sono trovati tanto nell'Etruria pro-

[1] Cf. *Arch. Zeit.* 1854 tav. LXIII, 6.

[2] Cf. *Élite céramographique* III pl. XXXI-XXXIII; Gerhard *Abbildungen z. d. ges. ak. Abhandlungen* tav. XLVI.

primamente detta, quanto nell' Etruria circumpadana [2], così i vasi di essi forniti sinora generalmente si ritenevano per prodotti della metallotecnica etrusca [3]. Tale opinione però deve modificarsi, dacchè lo scavo eseguito dal sig. Doria ha provato cosifatti orci già verso la fine del 6° secolo a. C. essersi usati nella Campania. Sembra quindi poco probabile che gli abitanti della Campania dopo la fondazione di Cuma avessero fatto venire vasi di bronzo piuttosto dalla lontana Etruria che dalla vicina colonia greca, la quale dalla madre patria [4] aveva ereditato l' esercizio della metallotecnica ed almeno già nel 6° secolo a. C. faceva commercio di grande quantità di arnesi ed ornati di bronzo nei circostanti paesi oschi [5]. Ma per essere breve, la quistione sopra la provenienza degli orci in discorso è decisa definitivamente dal fatto che un orcio, che perfettamente combina col tipo più comune tra gli esemplari provenienti dalla fossa capuana, il cui manico cioè ha il semicerchio scannellato ed ornato di due protome di lioni, è stato trovato nella necropoli cumana

[1] Un esemplare proveniente da Vulci, che ha attorno la palmetta due lioni coricati, è pubblicato nel *Museo gregoriano* I tav. 59. Un simile manico (semicerchio: testa di lione attorniata da due lioni coricati; la palmetta circondata da due colli di serpe) di provenienza italiana, che esiste nel museo di Siegmaringen, è stato pubblicato dal Lindenschmit *die Alterthümer uns. heidn. Vorzeit* vol. I fasc. II tav. 3 n. 2.

[2] Gozzadini *di un'antica necropoli a Marzabotto* tav. 15, 5.

[3] Tale è l'opinione del Friederichs *kleinere Kunst und Industrie* p. 146 n. 600, 601; p. 296 n. 1405-1407.

[4] Già all'epoca di Alceo, cioè verso la fine del 7 secolo a. Cr., erano celebri le spade calcidiche (Alceo presso Athen. XIV 627 *A* = *Poet. gr. lyr.* ed. 3. Bergk p. 935, 15).

[5] Gli oggetti di bronzo trovati nelle tombe più antiche di Suessula in gran parte corrispondono coi tipi provenienti dalla necropoli greca di Cuma. Cf. von Duhn *Bull. dell'Inst.* 1878 p. 152 ss.

(Museo di Napoli, raccolta cumana n. 1599)[1]. Sembra dunque sicuro che tali orci da Cuma, e forse anche da altre colonie calcidiche, siano stati importati tanto nei vicini paesi oschi quanto nell'Etruria. Resterebbe ancora a ricercare, se cotesto tipo sia stato riprodotto in officine italiche. Per decidere questo problema bisognerebbe confrontare i singoli esemplari negli originali, e constatare se essi mostrino rilevanti diversità stilistiche e tecniche, bisognerebbe analizzarne il bronzo, bisognerebbe sapere, in quali tombe, ed insieme con quali oggetti gli esemplari provenienti dall'Etruria e dalle necropoli osche siano stati trovati, e poi ponderare, se nell'epoca che risulterebbe da tali criteri la metallotecnica indigena sia stata capace a riprodurre i modelli greci. Ma ognuno sa, che la nostra conoscenza sotto tali riguardi è molto limitata. Ed a me sono noti soltanto due fatti adattati ad istruirci sopra l'epoca in cui gli Etruschi si servivano di orci dell'anzidetto tipo. Uno potei constatarlo nel mio ultimo soggiorno a Canino. Il sig. Giuseppe Pala, ispettore delle antichità a Canino, facendo uno scavo nella tenuta *Sant Pietrotto* (2 chilometri da Musignano), scoprì una tomba quadrata (m. 1,90 × m. 1,80) incavata nel masso, con una panchina lungo la parete a s. di chi entra[2]. Sopra tale panchina era steso uno scheletro (incombusto) e lungo essa sul suolo della tomba stavano

[1] Oltre a ciò esiste nel Museo di Napoli un orcio di bronzo (N. 2621) che da quello inciso sulla nostra tav. d'agg. U n. 1, 1ª diversifica soltanto in ciò, che la palmetta invece di due arieti è attorniata da due serpenti. Probabilmente anche esso proviene da una necropoli campana.

[2] Siccome il sig. Pala prepara una circostanziata relazione sopra quello scavo, così debbo limitarmi a pubblicare soltanto alcune notizie succinte, che col gentile permesso dell'anzidetto signore presi innanzi gli oggetti ritrovati.

molti vasi di bucchero nero e nove di bronzo, cioè cinque catini e quattro orci del tipo in discorso, dei quali però si sono salvati soltanto i manichi, perchè la terra caduta dentro la camera aveva schiacciato e scomposto i recipienti. Tutti e quattro i manichi finiscono al di sotto in una palmetta. Il semicerchio con cui essi s'attaccano all'orificio, in tre esemplari mostra nel centro una testa di lione ed in ogni estremità un quadrupede poco chiaramente espresso. Il semicerchio del quarto esemplare è ornato nel centro di una testa di lione ed in ogni estremità di un collo di serpe; due colli di serpe attorniano la palmetta[1]. Accanto lo scheltro poi fu trovata una fibula d'oro, che ha imposto sul canaletto un lione coricato di stile asiatico ed è ornata tanto sul canaletto quanto sull' arco di strisce lavorate a filagrana. La quale fibula, a quel che pare, nello stile e nella tecnica corrisponde cogli esemplari pubblicati dal Micali *Storia* tav. XLVI n. 5 e 6. L'assoluta mancanza di vasi dipinti, il carattere molto arcaico dei vasi di bucchero, che hanno forme pesanti e la cui decorazione consiste in strisce e linee a zig-zag graffite ed in rialzi in guisa di chiodi, finalmente lo stile asiatico della fibula, provano che quella tomba rimonta ad un'epoca molto antica, cioè, per adottare l'ultimo termine possibile, ai primi decennii del 5° secolo a. C. Con questa supposizione combina il fatto che in un' altra tomba analoga, posta in immediata vicinanza, fu trovato un grande alabastro (alto m. 0,42) di stile corinzio, ornato di cinque fasce d' animali.

Può inoltre determinarsi approssimativamente la cronologia di un simile manico trovato a Marzabotto[2].

[1] Una simile combinazione occorre nei manichi di un'olla trovata in una delle fosse capuane: *Bull. dell' Inst.* 1874 p. 245 n. 4.

[2] Gozzadini *di un' antica necropoli a Marzabotto* tav. 15 n. 5; cf. anche tav. 16 n. 2, 4 e 5.

Il semicerchio con cui egli era imposto all' orificio del vaso, finisce in figure di arieti coricati; due leoni anche essi coricati sono aggruppati attorno la palmetta. Gli avanzi, cioè, di civiltà etrusca spiccata scoperti nel *castellum* e nella necropoli di Marzabotto, essendovisi trovato un frammento di un vaso di Chachrylion [1], rimontano almeno entro la prima metà del 5° secolo a. C. [2]. Dall' altro canto fra i vasi a figure rosse scopertivi non ve n' è alcuno, che potrebbe attribuirsi ad epoca posteriore ai primi decennii del 4° secolo. Sembra dunque molto probabile che il *castellum* etrusco, le cui rovine esistono presso Marzabotto, fu distrutto dai Celti, i quali attorno l'anno 400 a. C. cominciarono ad invadere la pianura del Po. E nemmeno contradice a tale congettura il fatto che tre cadaveri, i quali secondo gli oggetti deposti insieme sembrano celtici, erano inumati dentro la necropoli etrusca di Marzabotto [3]. Siccome del resto quel manico secondo la litografia pubblicatane dal ch. Gozzadini mostra un' esecuzione più goffa dei sopra mentovati esemplari provenienti dalla fossa cumana e dalla tomba vulcente, e siccome le circostanze nelle quali esso fu trovato, permettono di attribuirlo ad un' epoca più recente di questi, così non sembra im-

1 Gozzadini l. c. p. 34.

2 Löschcke presso Helbig *die Italiker in der Poebene* p. 125-130.

3 *Bull. dell' Inst.* 1877 p. 72 ss. Sopra l'epoca dell'immigrazione dei Celti nell'Italia cf. Zeuss *die Deutschen und ihre Nachbarstämme* p. 165; Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 3. ed. p. 502, 503; Mommsen *röm. Forschungen* II p. 300. Se i Celti già nel 5° secolo si fossero trovati nell'Italia, questo fatto non avrebbe potuto sfuggire ad Erodoto. Oltre a ciò la sopra mentovata data trova conferma nella statistica monumentale, giacchè i resti di civiltà etrusca che conosciamo a Bologna ed a Marzabotto, finiscono coi primi decennii del quarto secolo: segno chiaro che i centri etruschi esistentivi furono distrutti in quell' epoca.

possibile che il manico di Marzabotto sia stato gettato in un'officina etrusca. Ma comunque se ne giudichi, in ogni caso gli anzidetti esemplari capuani e vulcenti sono prodotti greci importati, giacchè negli antichi tempi, ai quali dobbiamo ascriverli, l'arte di gettare, tanto presso gli Oschi quanto presso gli Etruschi, stava troppo indietro per poter riprodurre tali modelli greci.

Oltre che nell'Etruria, simili vasi di bronzo furono importati anche nel Piceno. Tra gli oggetti bronzi cioè scoperti nell'a. 1854 presso Tolentino v'è un semicerchio di bronzo, che ha nel centro della parte interna una testa di leone e dall'esterna una testa umana di faccia, mentre alle due estremità finisce nella figura di un quadrupede coricato. Il quale tipo differisce da quelli ovvii nella fossa capuana soltanto per l'aggiunta della faccia umana.[2]

Non entrerò nella quistione, se anche un altro analogo tipo d'orcio di bronzo, frammenti del quale spesso ho notati nei miei viaggi nell'Etruria, fosse di provenienza calcidese. Ed è l'orcio, il cui manico in ogni estremità del semicerchio ha imposto un leoncino seduto, mentre la palmetta che gli serve da base, è attorniata da due capriuoli in rilievo. In ogni caso però l'essersi simili figurine di leoncini trovate ad Olimpia[3] prova ad evidenza che anche questo tipo non è etrusco ma greco. E, come vedremo più innanzi, per niente contradice a tale supposizione la scoperta di un cosifatto

[1] Alcune giuste osservazioni a tal proposito sono state fatte dal Furtwängler *die Bronzefunde aus Olympia* p. 74 (*Abhandl. d. Berl. Akademie, phil. hist. Kl.* 1879).

[2] *Mon. Ann. Bull.* 1854 p. 85: «sopra la fattura a cerchio alta cent. 1 ½ erano sdrajate piccole lupe sedute con le teste sporgenti fuori del cerchio».

[3] Furtwängler *die Bronzefunde aus Olympia* p. 62; 69.

coperchio accaduta presso Weisskirchen (a sud-est da Treviri) nella provincia renana [1].

Comunque sia, in ogni caso accenna a Cuma un altro vaso di bronzo proveniente dalla medesima fossa cogli orci calcidesi. Ed è un gran piatto (diam. 0,50), che disgraziatamente non ho potuto far disegnare. I due manichi orizzontali sono muniti in ogni estremità di una protome di cavallo [2]. Siccome una coppia di simili manichi fu trovata nella necropoli cumana (Museo di Napoli, raccolta cumana n. 1709, 1711; l'uno è inciso in grandezza naturale sulla nostra tav. d'agg. *W* n. 1), così risulta che anche quel piattone è merce calcidica importata. Tali vasi del resto furono spacciati anche nell'Etruria, giacchè un manico rinchiuso da due teste di cavallo fa parte del ripostiglio tanto ricco di bronzi arcaici che fu scoperto presso Perugia [3]. Nemmeno manca un tipo analogo tra i già mentovati bronzi di Tolentino. Vi appartiene cioè una coppia di manichi che hanno in ogni estremità due protomi di cavallo, l'una delle quali è diretta insù, l'altra ingiù [4]; il quale tipo pare derivato da quello più semplice scoperto presso Cuma, Capua e Perugia.

Ora passiamo ad esaminare la provenienza degli

[1] Lindenschmit *die Alterthümer uns. heidn. Vorzeit* vol. I fasc. II tav. 3 n. 1.

[2] *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 244 n. 3.

[3] Vermiglioli *Saggio di bronzi etruschi* p. 69 e 95. Per determinare la cronologia di tale ripostiglio è importante il fatto che ad esso appartengono anche alcuni frammenti di vasi a figure nere di stile arcaico; cf. Vermiglioli l. c. p. 107, p. XVIII-XX.

[4] *Mon. Ann. Bull.* 1854 p. 55: « Due maniglie. . . . nel sito, dove esse erano attaccate all'incognito arnese, ossia agli esterni lati delle maniglie, si vedono ripetute le teste di altri cavalli, due per ciascuna parte della maniglia medesima ».

altri oggetti rinvenuti nelle medesime fosse ed incisi sulle nostre tavv. d'agg. *V* ed *U*.

I quali sono:

Tav. d'agg. *U* n. 2, 2ª, 2ᵇ: scure di ferro lunga m. 0,63; il taglio n' è lungo 0,16. Sono di bronzo la testa d'ariete attaccata al manico e quella di lione che adorna l'estremità opposta del fusto.

Tav. d'agg. *V* n. 3, 3ª, 3ᵇ: manico di bronzo fuso e poi cesellato, lungo 0,33. La parte centrale ha la forma di una figura giovanile, la quale colle braccia stese lungo i fianchi solleva in ogni lato il chitone. Nel fusto, che sporge sotto il chitone, morde un serpe, la cui spira finisce in una testa d'ariete. Sopra il capo poi della figura giovanile s'innalza una palmetta che regge il semicerchio con cui il manico s'attaccava alla patera, casserola, *còlum* o che fosse. Tale semicerchio è ornato di due figure d'arieti coricati, i cui corpi sono lavorati a rilievo, le teste tonde.

Tav. d'agg. *V* n. 1, 1ª: *colum* (bronzo) rinchiuso in una testa di uomo lavorata col martello in una lastra di bronzo e poi cesellata, la quale ingiù resta aperta per far passare il liquido. Sull' orlo superiore in ogni fianco del manichetto sono saldate a stagno due figurine di quadrupedi coricati, d'un lepre cioè e d'un lione. La testa, col naso puntuto e sporgente sotto l'osso frontale, è priva di baffi ma ha una lunga barba finamente cesellata. Gli occhi, i cui angoli interni sono soverchiamente inchinati, anticamente, a quel che pare, erano riempiti di smalto. L'altezza dell' oggetto, dalle teste dei lioni imposti sull' orlo sino alla punta della barba, è di m. 0,165; il diametro del *colum* – compreso il margine – arriva a m. 0,11.

Tav. d'agg. *V* n. 2: piede di bronzo con dentro la spina di ferro, alto 0,191. Ha la forma di una zampa

alato di leone, sopra la quale sporge una testa femminile con ricci arcaici, coperta di una specie di modio. Ve ne furono trovati tre esemplari.

Ora la scure essendo ornata di una testa d'ariete e di un'altra di leone, tale decorazione tanto nel soggetto quanto nello stile apparisce analoga a quella dei manichi degli orci calcidesi. E lo stesso vale per gli arieti coricati che adornano il semicerchio del manico di patera (tav. d'agg. V n. 3, 3a, 3b), i quali arieti sono anche disposti nella stessa maniera come sopra gli orci. Innanzi le figurine poi di leoni e lepri raggruppate sull'orlo del *colum* il primo pensiero correrà alle urne di bronzo trovate nelle necropoli di Cuma e di Capua, le quali spesso sono ornate di figurine disposte attorno il margine del coperchio o attorno l'orifizio del recipiente e dal ch. von Duhn[1] con buone ragioni furono dichiarate per prodotti calcidesi. Nemmeno contradicono alla supposizione di una fabbrica calcidese i tipi delle teste umane che fanno parte della decorazione di tre dei sopra descritti monumenti, cioè del *colum*, del manico e del piede. Confrontandoli con quelli delle figurine imposte alle anzidette urne di bronzo, s'intende che non possiamo aspettarci di riscontrarvi una perfetta identità di tipo; giacchè le urne, secondo i vasi dipinti a figure nere e rosse[2] che insieme con esse si trovano, appartengono ad un'epoca più recente, vale a dire al 5° secolo inoltrato. Si tratta piuttosto di esaminare, se i tipi rappresentati da quei tre monumenti possano attribuirsi al medesimo sviluppo artistico, ossia ad uno stadio alquanto anteriore a quello cui appartengono le urne. Tra le quali terremo d'oc-

1 *Ann. dell'Inst.* 1879 p. 128 ss.
2 *Bull. dell'Inst.* 1871 p. 116, 117.

col disegno più tipico dei pittori vascolari corinzii fanno l'impressione di maggiore freschezza e naturalezza.

Riassumendo tutte queste osservazioni possiamo supporre che come l'orcio, così anche gli altri oggetti incisi sulle nostre tavv. d'agg. V ed U sono di provenienza calcidese. Il quale risultato nello stesso tempo riesce importante per lo studio degli oggetti contenuti nelle antiche tombe etrusche. Gli archeologhi cioè innanzi ai bronzi che vi si trovano, non si sono abbastanza studiati a distinguere tra merce importata e prodotti indigeni, e generalmente sono troppo propensi ad attribuirli a fabbriche etrusche. Ma, ora essendo costatata la provenienza calcidese di orci di bronzo scoperti in un'antica tomba vulcente [1] e di un vaso di bronzo appartenente al famoso ripostiglio perugino [2], bisogna esaminare, se la stessa supposizione non debba estendersi anche sopra altri oggetti di metallo trovati nell'Etruria. Ed allora probabilmente risulterà, che nelle tombe anteriori alla metà del quinto secolo a. C. il numero dei prodotti indigeni è abbastanza ristretto, che molti bronzi d'arte arcaica, come p. e. la Chimera d'Arezzo, che generalmente si credono etruschi, sono invece greci.

Ci resta ancora di tornare sul fatto sopra accennato, che cioè un vaso greco di bronzo fu trovato nella Germania orientale [3] Il quale fatto, che cioè un prodotto dell'arcaica industria greca sia stato importato nell'Europa centrale, non resta per niente isolato. Presso Straubing nella Baviera inferiore furono scoperti due skyphoi dipinti di striscie rossastre su fondo bianco-giallastro [4], i quali corrispondono colle più antiche stoviglie

[1] Sopra p. 227, 228.

[2] Sopra p. 231.

[3] Sopra p. 230, 231.

[4] Lindenschmit *die Alterth. uns. heidn. Vorzeit* vol. III fasc. VII tav. I 3, 4. Faccio astrazione dalle monete antiche greche che si

greche che si trovano nella Sicilia e nell'Italia, stoviglie che si sono rinvenute tanto nelle più antiche tombe greche che vi conosciamo, quanto nei sepolcreti oschi, latini ed etruschi dell'epoca in cui i popoli italici subirono i primi impulsi dell'influenza ellenica [1]. Un piattino di simile fabbrica [2] si trovò nella Roseninsel del Würm- (Starnberger) see situato nella parte meridionale della Baviera superiore, e frammenti di stoviglie analoghe furono raccolte tra la palafitta esistente nel medesimo lago [3]. Oltre a ciò il suolo della medesima Roseninsel ha dato alla luce anche frammenti di vasi corinzii [4].

Un altro fatto relativo può dedursi dall'anfora di bronzo trovata nella necropoli cumana (Museo di Napoli, racc. cumana n. 1600) che per la prima volta è pubblicata sulla nostra tav. d'agg. W n. 2. Essa è alta m. 0,535. I due manichi fusi e poi ritoccati col cesello – l'uno è inciso nella metà del vero sulla medesima tav. d'agg. W n. 3 – rappresentano in lavoro a giorno

dicono trovate presso Bromberg (Levezow *Abhandl. d. Berl. Akademie d. Wiss.* 1833 p. 181 sg.), giacchè il ch. Friedländer nella *Zeitschrift für Numismatik* V (Berlin 1878) p. 213-216 ha sollevato giustificati dubbi sopra l'esattezza di tale provenienza.

[1] Helbig *die Italiker in der Poebene* p. 84-86.

[2] Il piattino (diam. 0,15) con cerchi e puntini brunastri sopra fondo giallastro (*Beiträge zur Anthropologie und Vorgeschichte Bayerns* I tav. II 6, 6ª, cf. p. 4 n. 21) sembra raffrontarsi ad esemplari trovati in un'antica tomba vulcente (*Bull. dell'Inst.* 1880 p. 143). Se nelle medesime *Beiträge* p. 6 è riferito che nella Roseninsel siano stati trovati frammenti di vasi dipinti di linee a zig-zag, di striscie parallele e di fiori, anche tali notizie a quel che pare accennano ad un simile genere di stoviglie.

[3] *Beiträge z. Anthropol. u. Vorg. Bayerns* I tav. II IIª, 11b, tav. XII 311, cf. p. 7, p. 33, p. 53 n. 311 e la pianta tav. XII n. 46.

[4] *Beiträge* p. 3 n. 18; p. 6, p. 32. Un frammento, sul quale si vedono un gallo, la parte di dietro di un leone o di una pantera ed una palmetta arcaica, è pubblicato sulla tav. II 3-3b.

un uomo imberbe munito di corazza e cnemidi nell'atto di afferrare due lioni. La quale rappresentanza al di sopra ed al di sotto è limitata da una striscia di bronzo, che in ogni estremità finisce con una testa di cigno o d'anitra. Merita attenzione il fatto che l'artista calcidese ha distinto il tipo asiatico dell'uccisore dei lioni con una particolarità greca, vale a dire colle cnemidi, le quali, già nell'Iliade tipiche per gli Achei, lungo tempo restavano sconosciute ai popoli dell'antico oriente [1]. Lo stile rigido poi e l'esecuzione goffa delle figure e degli ornati provano che tale anfora appartiene ai più antichi prodotti della metallotecnica greca trovati nell'Italia. Ed a nessuno sfuggirà la parentela che esiste fra i manichi di quest'anfora e quello verticale dell'idria rinvenuta presso Grächwyl in Svizzera [2]. Vi troviamo cioè il medesimo lavoro a giorno e la medesima maniera di attaccare il manico al recipiente, in modo cioè che la parte superiore della decorazione sporga sopra l'orificio. La figura poi principale nella decorazione del manico dell'idria, cioè la cosidetta Diana persiana ossia una dea alata la quale circondata da due lioni afferra con ogni mano una lepre, offre per così dire il *pendant* femminile dell'uccisore dei leoni rappresentato sull'anfora. Oltre a ciò apparisce analoga la maniera di munire di teste animalesche le estremità delle strisce che limitano la rappresentanza figurativa. Dall'altro canto l'idria di Grächwyl offre molti punti di contatto col

[1] *Ann. dell'Inst.* 1877 p. 400, 401.

[2] *Mittheilungen der ant. Gesellschaft in Zürich* VII 5 tav. 2, 3 p. 111; Morlot *Études géologico-archéologiques en Danemark et en Suisse* p. 314; *Rhein. Jahrb.* XVIII tav. III p. 80-96; *arch. Zeit.* 1854 tav. LXIII 1; Lindenschmit *Alterth. u. heidn. Vorzeit* vol. II fasc. V tav. II 2; *Dictionnaire archéologique de la Gaule* I p. 459-464, tavola aggiunta all'articolo *Graechwyl*; *Revue archéologique* XXX (1875) p. 174-185.

bronzi trovati nelle fosse capuane: i manichi laterali cioè, che consistono di una palmetta attorniata da due protomi di leoni, si raffrontano alla decorazione dei semicerchi con cui nei sopradescritti orci i manichi sono imposti sul recipiente (tav. d'agg. U n. 1, 1ᵃ). La così detta Diana persiana poi nei contorni del volto, nelle grosse labbra, negli occhi sporgenti e nella capellatura ondulata ricorda le teste di donna che adornano i piedi di bronzo trovati dal sig. Doria (tav. d'agg. V n. 2) e niente contradice alla supposizione che il tipo menzionato in secondo luogo fosse una continuazione più recente di quello raffigurato sull'idria. Se bene che alcune delle corrispondenze ora accennate possono derivarsi anche dal carattere generale dell'arte arcaica greca. Ma nondimeno, se teniamo conto del loro insieme, allora sembrerà probabile che l'idria di Gräckwyl, già dal Furtwängler [1] dichiarata per greca, debba inserirsi in uno stadio di mezzo tra quello rappresentato dall'anfora cumana e quello più recente al quale accennano i bronzi capuani, che anche l'idria dunque appartenga al medesimo sviluppo della metallotecnica, vale a dire a quello che avea Chalkis per punto di partenza. Oltre a ciò si raffrontano ai manichi dell'anfora cumana ed a quello verticale dell'idria di Gräckwyl due manichi trovati a Tolentino, i quali mostrano in lavoro a giorno un uomo di faccia tra due cavalli collocati l'uno contro l'altro [2]. Secondo l'abbozzo mandatomi dal sig. conte Gentiloni lo stile sembra molto

[1] *Die Bronzefunde aus Olympia* p. 68. Lo stesso Furtwängler p. 76 riconosce un lavoro greco anche in un manico di bronzo trovato presso Potsdam, che finisce in una testa d'ariete (Friederichs *kleinere Kunst* n. 1475).

[2] *Mon. Ann. Bull.* 1854 p. 55: « due gruppi simili fra loro, ciascuno dei quali rappresenta un uomo . . . . posto fra due cavalli » ecc.

primitivo è più vicino a quello dell' anfora che non allo stile dell' idria. Ma s' intende che per poter giudicare più precisamente sopra cosiffatta relazione, ci verrebbe l' ispezione degli originali o d' un esatto disegno. Che i manichi di Tolentino erano applicati al recipiente nella medesima maniera come sull' anfora e sull' idria, risulta da ciò, che nelle due figure di uomo la testa è rotta, vale a dire strappata insieme coll' orlo dell' orifizio, al quale le teste anticamente erano attaccate.

Alla fine si deve far motto di un genere di monumenti spesso discusso in quest' ultimo tempo, cioè delle cosidette ciste a cordoni. Tali ciste dal ch. Gozzadini[1] sono state divise in due classi. Gli esemplari dell' una, per i quali il Gozzadini propone il nome di paleo-etruschi, hanno il recipiente cilindrico attorniato da cinque a otto larghi cordoni orizzontali rilevati a sbalzo e disposti in maniera che tra i cordoni restano fasce abbastanza spaziose per ricevere una decorazione figurativa od ornamentale, la quale decorazione per lo più è eseguita a graffito, raramente a sbalzo. Nell' altra classe, chiamata dal Gozzadini « etrusca », i cordoni sono più stretti ed il loro numero è tra nove e quindici; le fasce che tra loro esistono, generalmente non hanno decorazione alcuna ed in pochi esemplari soltanto mostrano una serie orizzontale di puntini rilevati, in maniera che l' effetto formale di tali ciste si fonda quasi esclusivamente sulla simmetrica successione dei cordoni. E benchè paia probabile che l' un tipo sia derivato dall' altro o che ambedue dipendano da un originale comune, nondimeno mi sembra indicato di non confondere le due classi ma di limitare per ora la ricerca a quella

[1] V. specialmente Gozzadini *intorno agli scavi fatti dal sig. Arnoaldi Veli* p. 48-52.

caratterizzata in secondo luogo, che comprende le ciste chiamate dal Gozzadini « etrusche ». Siccome lo stesso dotto [1] ha pubblicato un esatto elenco degli esemplari conosciuti sino all' anno 1877 tanto dell' uno quanto dell' altro tipo, così non enumererò e descriverò espressamente le singole ciste che compongono la seconda classe, della quale solo ci occuperemo. Piuttosto rimando i lettori alla lista compilata dal Gozzadini, la quale, come potrà costatarsi col confronto delle seguenti notizie, ha bisogno di pochi supplementi soltanto.

Ciste a cordoni del tipo in discorso sono state trovate tanto nell' Italia quanto nell' Europa centrale. Si conoscono sinora due esemplari scoperti nell' Italia meridionale, cioè l'uno nella necropoli di Cuma [2], l'altro presso Nocera in Campania [3]. L'Italia centrale ne ha dato due, provenienti da tombe scavate presso Tolentino nel Piceno [4]. Più ricca n' è l' Italia settentrionale e specialmente n'abbonda il territorio bolognese. Una tale cista cioè fu trovata a Monteveglio [5], tre a Marzabotto [6], una al Tojano [7], tre negli scavi ultimamente intrapresi dal sig. Arnoaldi Veli [8], due nel giardino

[1] Gozzadini l. c. p. 38-45.

[2] Fu accennato di volo dal ch. von Sacken *das Grabfeld von Hallstatt* p. 98 not. 2.

[3] *Bull. napoletano* V (n. s.) tav. III (infima fila) p. 178.

[4] *Mon. Ann. Bull. dell' Inst.* 1854 p. 55, 56, cf. *Bull. dell' Inst.* 1880 p. 97; *Bull. di paletnol. ital.* VI p. 164. Come mi scrive il sig. Gentiloni, negli scavi da lui intrapresi finora fu trovato un solo esemplare.

[5] Schiassi negli *Opuscoli letterarii di Bologna* I (1818) tav. III p. 71-78; Gerhard *etrusk. Spiegel* tav. I 4.

[6] Gozzadini *ulteriori scoperte a Marzabotto* tav. 2 n. 1 p. 24, 25.

[7] Gozzadini *intorno agli scavi Arnoaldi Veli* p. 40.

[8] Così gentilmente mi comunica il ch. Zannoni. Non si tratta delle tombe molto antiche e prive di vasi dipinti greci che furono descritte dal ch. Gozzadini *intorno agli scavi fatti dal sig. Arnoaldi Veli* Bologna 1877, ma di un sepolcreto di epoca posteriore, che con-

pubblico di Bologna [1], tredici nella necropoli della Certosa [2]. Oltre a ciò è constatato il rinvenimento di una cosifatta cista a Castelvetro modenese [3], a Fraore parmense [4], nel territorio di Este [5], a Golasecca [6], e di tre esemplari a Caverzano [7] presso Belluno nel Friuli. Rivolgendoci ora agli esemplari trovati oltre le Alpi, ne conosciamo uno scavato a Grauholz presso Berna [8], uno a Gommeville (Côte d'or) in Francia [9], uno a Eygenbilsen nel Belgio [10]. Tre esemplari furono scoperti nella necropoli di Hallstatt nel Salzkammergut (Austria) [11], uno

teneva bellissimi vasi a figure rosse (*Bull. dell'Inst.* 1879 p. 214-224. *Notizie d. scavi com. all'acc. dei Lincei* p. 107; *Mon. dell'Inst.* vol. XI tavv. XIIII, XV, tav. XIX; *Ann. dell'Inst.* 1880 tav. d'agg. N).

[1] Così lo Zannoni.

[2] Così lo Zannoni. Cinque esemplari sono stati pubblicati dallo stesso Zannoni *Scavi della Certosa di Bologna* tav. IV 1-5 p. 16-17 (1. sepolcro); tav. XIII 41-47 p. 61-63 (7. sepolcro); tav. XXI 2, 3 p. 83 (34. sepolcro); tav. XXI 4-12 p. 84 (35. sepolcro); tav. XXI 13-14 p. 84 (36. sepolcro). Sopra un esemplare sparito cf. Zannoni l. c. p. 18. Tralascio l'esemplare di Bagnarola già posseduto dal sig. Moreschi (*Bull. dell'Inst.* 1841 p. 75, 76), giacchè esso secondo la notizia che gli interstizi tra i cordoni siano soverchiamente larghi (*Bull.* 1841 p. 77; *Ann.* 1842 p. 69), sembra piuttosto paleoetrusco.

[3] *Bull. dell' Inst.* 1841 p. 75, 76; *Ann. dell'Inst.* 1842 p. 68, 69.

[4] *Bull. dell'Inst.* 1864 p. 250, 1875 p. 144, 145.

[5] *Ann. dell'Inst.* 1842 p. 69, 70 tav. d'agg. *G* 1-6.

[6] Così mi comunica il ch. Pigorini.

[7] Leicht *Avanzi preistorici nel Bellunese* tav. d'agg. fig. 17 p. 26; Bertrand *les tumulus gaulois de Magny-Lambert* pl. VIII 18 p. 97. Ciste di bronzo si sono anche trovate in tombe recentemente scavate presso Caverzano; ma il loro tipo disgraziatamente non è stato specificato; *Notizie d. scavi com. all'acc. dei Lincei* 1880 p. 214, 215.

[8] Bonstetten *Antiquités suisses suppl.* pl. XV p. 21; Troyon *Habitations lacustres* pl. XVII 3 p. 41.

[9] *Revue archéologique* XXV (1873) pl. XII 2 p. 364.

[10] Schuermans *Objets étrusques déc. en Belgique* pl. II p. 12; *Revue archéol.* XXV (1873) pl. XII 4 p. 364.

[11] 1) Von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. XXII 1 = *Revue archéol.* XXV (1873) pl. XIII 9. 2); *Revue archéol.* XXV (1873) pl. XIII 11; cf. von Sacken l. c. p. 98. 3) Von Sacken l. c. p. 98.

presso Uffing nella Baviera superiore [1], uno presso Magonza [2], tre nel Würtemberg, uno cioè presso Hundersingen [3], due presso Ludwigsburg [4]. Vi s'aggiungono cinque ciste trovate vicino al corso inferiore della Weser, vale a dire quattro presso Luttum, una presso Nienburg (provincia di Hannover) [5]. Un esemplare venne alla luce a Primentdorf nella provincia di Posen [6] ed uno a Pansdorf presso Lubecca [7]: quest'ultimo è il punto più settentrionale dove finora si sia rinvenuto un vaso di tal fatta.

Prima di entrare nella quistione, da qual centro questo tipo di cista sia stato propagato, bisogna esaminare, se l'età dei summentovati esemplari possa stabilirsi in maniera più o meno approssimativa. In primo luogo faccio osservare che la cista trovata a Monteveglio, oltre alla cenere di un cadavere combusto, conteneva una lekythos a figure nere di stile rilassato, sulla quale sono dipinte quattro figure bacchiche [8], e che in una tomba recentemente scavata presso Tolentino una cista a cordoni fu trovata insieme con fram-

[1] Lindenschmit presso Gozzadini *intorno agli scavi fatti dal sig. Arnoaldi Veli* p. 43 not. 2.

[2] Lindenschmit *die Alterthümer unserer heidn. Vorzeit* vol. II fasc. III tav. V 7; *Revue archéol.* XXV pl. XII 5.

[3] *Staatsanzeiger für Würtemberg* 1877 n. 35: alto m. 0,35, con 13 cordoni, che hanno una larghezza di m. 0,015.

[4] *Beilage zur augsb. allgemeinen Zeitung* 26 Gennaio 1881 p. 369 - 370. A quel che gentilmente mi comunica il ch. Fraas, ambedue sono alquanto più piccole della cista di Hundersingen, hanno un cordone di meno e rassomigliano perfettamente alla cista di Pansdorf.

[5] Lindenschmit l. c. vol. II fasc. III tav. V 8; *Revue archéol.* XXV pl. XII 6.

[6] *Congrès d'anthrop. et d'archéologie, c. r. de la 7 session* (Stockholm 1876): p. 524 fig. 1; cf. p. 522-530.

[7] *Revue archéol.* XXV pl. XIII 7.

[8] Schiassi negli *Opuscoli letterarii* I (Bologna 1818) tav. IV p. 76.

menti di stoviglie del medesimo stile [1]. I quali fatti riescono importanti per la nostra ricerca, giacchè è sicuro che tali vasi greci – per adottare l'ultimo termine ammissibile – sono anteriori alla fine del quinto secolo a. Cr. [2] A Marzabotto poi, il cui suolo ha dato alla luce tre ciste a cordoni, la maggioranza dei vasi rinvenuti accenna al medesimo quinto secolo, mentre soltanto pochi esemplari ammettono la possibilità di attribuirli ai primi decennii del secolo susseguente. Disgraziatamente gli oggetti trovati propriamente dentro o accanto alle tre ciste [3] non sono abbastanza caratteristici per poter tentare una determinazione più precisa. Ma non vorrei lasciar inosservato che lo stile dei vezzi d'ambra rinvenuti dentro una [4] è molto primitivo. Ciò poi che riguarda la necropoli della Certosa, i dotti generalmente vanno d'accordo che essa è contemporanea agli avanzi di civiltà etrusca spiccata trovati a Marzabotto. [5] Disgraziatamente le 13 tombe, che nella necro-

[1] *Bull. di paletnologia italiana* VI p. 164. Conosco tali frammenti da abbozzi gentilmente mandatimi dal sig. conte Gentiloni.

[2] È generalmente riconosciuto, che la dissoluzione dello stile a figure nere comincia colla nascita della pittura a figure rosse. Il quale fatto fra gli altri criteri risulta da quello, che nelle medesime tombe etrusche si trovano insieme stoviglie a figure rosse di stile severo ed altre a figure nere di stile rilassato (*Bull. dell'Inst.* 1878 p. 182, 183). S'intende dunque, che cosifatto stile, moribondo già verso la metà del 5 secolo, poteva sopravivere soltanto poco tempo ancora. Nell'Ol. 103, 2 = 367 a. Cr. egli è perfettamente dimenticato, giacchè l'anfora panatenaica insignita col nome dell'archonte Polyzelos (*Mon. dell'Inst.* X tav. XLVII) mostra figure eseguite in colore nero, ma ideate secondo i principii della pittura a figure rosse.

[3] Gozzadini *ulteriori scoperte a Marzabotto* p. 24 e 25.

[4] Gozzadini l. c. tav. 15; cf. p. 25.

[5] Se il ch. Brizio (*Bull. dell'Inst.* 1872 p. 215) sostiene che l'importazione dei vasi greci nell'Etruria circumpadana abbia cominciato soltanto verso l'anno 300 a. Cr., e che i vasi dipinti trovati nella Certosa siano posteriori a tale termine, quest'è una di quelle ipotesi

poli della Certosa contenevano ciste a cordoni come ossuari, erano molto povere e perciò poco giovano alla nostra ricerca cronologica. Ed un vaso storiato fu trovato soltanto in una di quelle tombe, cioè nella tomba n. 271 sulla tavola VI dello Zannoni. Il quale vaso è una tazza a figure rosse [1], nella parte interna della quale si scorge un guerriero (verso d.) ignudo inginocchiato sul ginocchio d., tenendo colla s. davanti a se lo scudo ovale e nella d. l'asta abbassata; un elmo ad alta cresta gli copre il capo; davanti tale figura si legge l'epigrafe ΚΑΛΟΣ. La maniera alquanto forzata con cui il guerriero è adattato allo spazio tondo, ed il contrasto tra le cosce molto voluminose e le estremità sottili accennano ai pittori vascolari che si raggruppanò attorno Epicteto, e le tazze a figure rosse conosciute di questi pittori [2] si raffrontano all'esemplare trovato nella Certosa non soltanto riguardo lo stile, ma mostrano anche nel tondo interno simili figure di guerrieri. Ora il Löschcke [3] ed il Klein [4] indipendentemente tra loro sono arrivati al risultato, che Pamphaios e Chachrylion che conosciamo come pittori di tazze di tale specie, hanno lavorato nella prima metà del 5° secolo a. C. Alla medesima epoca dunque deve ascriversi anche la tazza rinvenuta nella Certosa insieme con una cista a cordoni.

inggenose, per le quali l'illustre professore di Bologna avrebbe dovuto fornirci una ragione qualunque, se voleva renderle credibili.

[1] Zannoni presso Conestabile *sovra due dischi in bronzo del Museo di Perugia* p. 89 (*Mem. dell'acc. di Torino* serie II tom. XXVIII). La descrizione che do della tazza, è fatta secondo un lucido favoritomi gentilmente dal ch. Zannoni. Siccome dietro il guerriero la vernice nera è scomposta, così può essere, che vi sia andato perduto un nome proprio che corrispondeva coll'aggettivo καλός.

[2] Cf. l'elenco presso Klein *Euphronios* p. 107 n. IV.

[3] Löschcke presso Helbig *die Italiker in der Poebene* p. 125-130.

[4] *Euphronios* p. 20 ss.

Ma siccome le tombe con ciste a cordoni s'inseriscono nel successivo sviluppo della necropoli, e non può supporsi, che esse in epoca posteriore siano state frapposte tra le tombe già esistentivi [1], così un criterio cronologico può ricavarsi anche dalle stoviglie dipinte rinvenute nei sepolcri contigui. Il lettore esamini dunque l'eccellente pianta pubblicata dallo Zannoni sulla tav. VI e tenga d'occhio la tomba n. 1, la quale con dentro una cista a cordoni fu scoperta nel « Cortiletto delle Madonne ». Sono attigue ad essa le tombe n. 370, 371 e 368, che tutte e tre, come gentilmente mi comunica il ch. Zannoni, contenevano vasi a figure nere dello stile alquanto rilassato il quale generalmente si scorge sopra le stoviglie di cosifatto genere provenienti dalla Certosa. Vicino poi ad un'altra tomba che conteneva una cista a cordoni, cioè alla tomba n. 357, scoperta al lato orientale della sagrestia, fu trovato il sepolcro n. 354, anche esso con un' anfora a figure nere dell' anzidetto stile. Passando ora alla pianta pubblicata sulla tav. V dello Zannoni, vediamo nella parte sud-ovest del « primo gruppo » tre tombe con ciste a cordoni, cioè n. 34-36, e vicini ad esse i sepolcri n. 42, 43 e 51. Il n. 51 conteneva un' anfora a figure nere del solito stile alquanto rilassato, la quale anfora è pubblicata sulla tav. XXVIII 2-7 dello Zannoni. Nel sepolcro poi n. 43 fu trovato un cratere a figure rosse di uno stile libero e che sembra accennare al principio del quarto secolo, cratere pubblicato sulla tav. XXVI 1-3. Il sepolcro n. 42 finalmente conteneva un' anfora a figure rosse, pubblicata sulla tav. XXIV 1, 2, la quale tra tutti i vasi dipinti ritrovati nella Certosa fa l'impressione di essere il più recente, mentre il disegno trascurato mo-

[1] Zannoni presso Conestabile *sopra due dischi del Museo di Perugia* p. 89.

stra il carattere di una fabbrica non greca ma etrusca [1]. Rivolgendoci ora ai sepolcri n. 6 e 17 vicini alle tombe con ciste a cordoni n. 7 e 15 (tav. V nella parte sud-est del « primo gruppo »), sappiamo, che il sepolcro n. 6 conteneva il magnifico cratere a figure rosse, pubblicato sulla tav. XI 3, 4 e tav. XII 1, sulla parte nobile del quale è raffigurato un duello tra due opliti; ognuno accompagnato da una Nike; la magnifica composizione ed il disegno vigoroso ed ancora partecipe di qualche reminiscenza d'arcaico stile determinano questo vaso per un prodotto attico della seconda metà del quinto secolo. E nemmeno disdicono alla supposizione della stessa epoca due frammenti di una tazza a figure rosse rinvenuti nella medesima tomba (tav. XII 2, 3). Lo stesso vale finalmente per i due vasi provenienti dal sepolcro n. 17, cioè uno a figure nere del solito stile ed un altro a figure rosse, il cui disegno risente ancora dell'arcaico (tav. XVII 4, 5, 7).

Vediamo dunque che i vasi dipinti che si rinvengono nei sepolcri situati vicino a tombe con ciste a cordoni, tutti quanti accennano ad epoca anteriore alla fine del quinto secolo a. Cr., colla sola eccezione di quelli trovati ne' sepolcri 42 e 43, nell' intervallo dei quali era situata la tomba con cista n. 36. Ma la differenza cronologica non è considerevole. Ognuno cioè concederà, che il cratere del sepolcro n. 43 (tav. XXVI 1–3) non può protrarsi oltre i primi decennii del quarto secolo. Se poi l'anfora di fabbrica etrusca del sepolcro n. 42 (tav. XXIV 1, 2) al primo aspetto sembra dover attribuirsi ad un' epoca molto più recente, tale impressione proverrà specialmente dall' esecuzione trascurata, mentre diverse particolarità del disegno, come l'occhio

[1] Cf. *Bull. dell'Inst.* 1872 p. 110 n. 79.

rappresentata di faccia nel supposto Ercole, l'attitudine della figura munita di petaso e la caratteristica della bocca nella medesima figura, rendono probabile aver servito da modello a quella pittura lo stile vascolare attico della fine del quinto secolo [1].

Degli oggetti poi che accompagnarono la cista a cordoni rinvenuta a Castelvetro, uno trova riscontro tra quelli provenienti dalla Certosa, ed è il disco graffito [2], il quale tanto nello stile quanto nei tipi e nelle vesti delle figure rappresentate si raffronta alla celebre situla scoperta nella Certosa [3].

I frammenti di stoviglie a vernice nera trovati a Fraore nella medesima tomba con una cista a cordoni non offrono criterii cronologici precisi. Ma siccome gli oggetti di metallo scopertivi, a quel che mi assicura il ch. Pigorini, mostrano tipi corrispondenti a quelli ovvii a Marzabotto e nella Certosa, così anche la tomba di Fraore deve attribuirsi al quinto secolo o al principio del quarto. Se finalmente fosse sicuro, che la cista a cordoni rinvenuta nell' a. 1854 presso Tolentino provenisse dalla medesima tomba coi bronzi molto arcaici

[1] All'Attica chiaramente accenna anche la civetta con le ali distese dipinta nel campo.

[2] *Ann. dell'Inst.* 1842 tav. d'agg. H; Zannoni *gli scavi della Certosa* tav. XXXV n. 54; cf. Friederichs *kleinere Kunst und Industrie* p. 32 not. 1. Insieme alla cista di Castelvetro furono trovate anche due teste di smalto verdognolo munite di appiccagnolo (*Bull. dell'Inst.* 1841 p. 76 n. 8). Le quali teste, se si trattasse di una scoperta accaduta al di qua dell'Appennino, accennerebbero ad un'alta antichità e forse anche al sesto secolo a. Cr. Ma siccome il gusto per ornati barbarici oltre l'Appennino si è conservato più lungo tempo che nell'Etruria propriamente detta (cf. Helbig *Osservazioni sopra il commercio dell'ambra* p. 14 sq.), così non ardisco di fondare sopra quelle teste un argomento cronologico.

[3] Zannoni *gli scavi della Certosa* tav. XXXV n. 6, 7; *Bull. di paletn. ital.* VI tav. VII 8.

trovati nello stesso scavo[1], allora tale circostanza accennerebbe a tempi più antichi di tutte quelle sinora esposte e farebbe rimontare questa cista almeno ai primi decennî del quinto secolo. Alla quale supposizione per niente contraddice la tecnica con cui le ciste sono lavorate. Il martellare cioè una lastra di bronzo e poi congiungerne gli orli non saldando, ma chiodandoli, come giustamente rilevò il Virchow[2], sono procedimenti proprî alla metallotecnica arcaica.

Ma comunque sia, in ogni caso secondo i criterî finora esposti è sicuro che la maggioranza delle ciste a cordoni trovate nell'Italia appartiene al quinto secolo a. Cr., e che poche soltanto possono attribuirsi al principio del secolo susseguente.

Siccome la mia conoscenza dei tipi proprî ai diversi stadî di civiltà per i quali passarono i popoli dell'Europa centrale, è molto limitata, ed a Roma mi mancano i mezzi di completarla, così rinunzio a sottoporre ad un simile esame le ciste a cordoni trovate oltre le Alpi. Farò un'eccezione soltanto riguardo la sopra mentovata scoperta accaduta nel Würtemberg, giacchè ne fa parte un vaso dipinto greco, sopra l'epoca del quale sono competente a giudicare. Nella collina cioè detta *Kleinasperg* presso Ludwigsburg fu trovata una tomba, che oltre a molti vasi di bronzo, tra i quali una cista a cordoni, ed alcuni oggetti d'oro conteneva una tazza a figure rosse, di cui il ch. Fraas gentilmente mi mandò un disegno[3]. Nel tondo interno è rappresentata una donna pienamente vestita con in testa una leggera cuffia (verso d.), la quale, tenendo

[1] Sopra p. 224, 230, 231, 239, 240.
[2] *Congrès d'anthropol. C. r. de la 7 session* (Stockholm 1876) p. 527.
[3] Cf. sopra p. 243 not. 4.

colla s. una fiaccola accesa, sta in piedi davanti ad un altare ardente. Dietro la donna si scorge una sedia coperta di un panno. L'orlo interno della tazza è ornato di una ghirlanda d'ellera. Sulla tazza poi tanto nell'interno quanto sull'esterno sono fissati qua e là ornati di foglie d'oro stampate e punteggiate. I quali ornati sembrano aggiunti da mano barbara, giacchè non esiste tra loro alcun connesso organico. Siccome il disegno della figura di donna è libero sì, ma privo di qualunque morbidezza e nella forma massiccia ed angolosa del mento si scorge il tipo arcaico, così anche questa tazza dovrà attribuirsi alla fine del quinto secolo a. Cr.

Stabilita così, per quanto è possibile, l'epoca delle ciste a cordoni, ora rivolgiamoci alla ricerca sopra il centro industriale, donde cosifatto tipo sarebbe stato propagato. Siccome il maggiore numero delle ciste in discorso proviene da tombe etrusche della regione circumpadana, così già il Cavedoni [1] riconobbe in esse i prodotti di una fabbrica propria a quella regione, e dopo di lui il Conestabile [2] ed il Gozzadini [3] sostenevano che tutti gli esemplari trovati tanto nell'Italia quanto oltre le Alpi fossero lavorati nell'Etruria circumpadana. Il Genthe [4] poi, il Lindenschmit [5] ed il Virchow [6] sono propensi ad attribuirli generalmente ad officine etrusche, senza pronunciarsi, se quelle officine debbano supporsi al di qua o al di là dell'Appennino. Ma contraddice a

[1] *Ann. dell'Inst.* 1842 p. 71.

[2] Conestabile *sovra due dischi del Museo di Perugia* p. 72 (*Mem. dell'acc. di Torino* ser. II tom. XXVIII).

[3] Gozzadini *intorno agli scavi fatti dal sig. Arnoaldi Veli* p. 45.

[4] *Ueber den etruskischen Tauschhandel nach dem Norden* p. 21.

[5] *Alterthümer unserer heidn. Vorzeit* III suppl. al fascicolo I p. 5-8.

[6] *Congrès d'anthropol. C. r. de la 7. session* (Stockholm 1876) p. 527.

tali opinioni l'essersi scoperte due ciste a cordoni nella Campania[1]. È vero che non sappiamo esattamente, in quale tomba ed insieme con quali oggetti l'esemplare proveniente da Nocera sia stato trovato, e così ci mancano i mezzi per stabilirne la cronologia. Conosciamo soltanto alcuni vasi di bronzo che provengono dal medesimo scavo colla cista, ed i cui tipi non sono abbastanza caratteristici per poter decidere, se essi debbano attribuirsi al quinto o al quarto secolo a. Cr.[2] Ma comunque se ne giudichi, sia che la cista trovata a Nocera appartenga al quinto o al quarto secolo a. Cr., tanto nell'una quanto nell'altra epoca sembra impossibile il supporre che gli Oschi di Nocera avessero ricevuto prodotti metallotecnici dall'Etruria sia propriamente detta sia circumpadana. Come cioè già fu accennato, nel sesto e durante la maggiore parte del quinto secolo il commercio di Cuma dominava nelle vicine città osche. E quando poi nell'anno 420 Cuma fu occupata dagli Oschi, l'influenza greca non cessò, ma cambiò soltanto di posto, mentre Neapolis assunse la missione fino allora esercitata da Cuma[3]. Se dunque i Nucerini nel quarto secolo avevano bisogno di vasi di metallo, era più naturale per loro di farli venire dalla vicina colonia greca che dalla lontana Etruria. Ciò poi che riguarda specialmente le condizioni della regione circumpadana, esse nel quarto secolo non erano per niente adattate a farvi fiorire l'industria ed il commercio,

1 Sopra p. 241.

2 Sono incisi sulla medesima tavola colla cista, cioè *Bull. napol.* V (n. s.) tav. III. È molto spiacente, che sappiamo nulla di preciso sopra i « vasi fittili dipinti » trovati nel medesimo scavo (*Bull. nap.* V p. 177).

3 Von Duhn *Bull. dell'Inst.* 1878 p. 162 e nella memoria *Grundzüge einer Geschichte Campaniens* p. 12 inserita nelle *Verhandlungen der 34. Philologenversammlung zu Trier*.

giacchè sul principio di quel secolo i Celti avevano invaso l'Italia settentrionale e sconvolto i centri di civiltà etrusca che vi esistevano.

Più brevi possiamo essere sopra l'opinione del ch. Bertrand [1], il quale sostiene, che le ciste a cordoni fossero tutte quante prodotti celtici e che gli esemplari provenienti dalle tombe etrusche del Bolognese fossero lavorati dai Celti stabiliti nella regione circumpadana. Egli non tiene conto del fatto, che i vasi dipinti greci trovati in quelle tombe accennano ad epoca anteriore all' immigrazione dei Celti nell' Italia. Se oltre a ciò, secondo l' opinione del ch. Bertrand, dobbiamo credere che nel quinto o quarto secolo a. Cr. prodotti dell' industria celtica siano stati importati nella Campania mezzo greca, questo esige un *sacrificium intellectus* al quale difficilmente si piegherà chi ha qualche conoscenza storica.

Ma fortunatamente il problema, di cui ci occupiamo, è risoluto definitivamente per la cista trovata a Cuma (Museo di Napoli, racc. cumana n. 1816), che si vede pubblicata per la prima volta sulla nostra tav. d'agg. W n. 3. (alta m. 0,32, diametro dell' orificio 0,28) [2]. Siccome questa cista, a quel che mi comunica il ch. Fiorelli, che diresse lo scavo, proviene da una tomba greca del genere detto « a baule », la quale cioè era composta da sei lastre di tufo, così essa è anteriore

[1] *Revue archéologique* XXV (1873) p. 371 e 372. L'esagerazione dell' importanza dell' industria celtica è stata combattuta con buone ragioni dal Lindenschmit *die Alterthümer uns. heidn. Vorzeit* Supplemento al vol. III fasc. I p. 26 ss.

[2] Il fondo della cista è munito di tre cerchi concentrici rilevati. I chiodi coi quali è fissata la lastra di bronzo, in cui consiste il recipiente, esternamente sono poco visibili, perchè tagliati e ribaditi sulla superficie del vaso. Se nella nostra incisione la cista sembra più alta che larga, questo, s'intende, proviene dall' effetto prospettico.

all'anno 420, in cui Cuma venne occupata dagli Oschi. Essendo così, la propagazione delle ciste a cordoni si spiega nella stessa maniera come quella sopra esposta dei vasi di bronzo, i quali identici o analoghi ad esemplari provenienti dalla necropoli cumana si rinvengono nel territorio osco, nell'Etruria propriamente detta come in quella circumpadana, nel Piceno ed anche nell'Europa centrale. Tali ciste cioè sono prodotti della metallotecnica greca, i quali da Cuma e forse anche da Neapolis furono importati nelle vicine città osche, come a Nocera. Per quali vie poi dalla Campania pervenissero nel Piceno e nella regione circumpadana, per ora non può stabilirsi, giacchè nelle regioni intermedie finora non si è costatato il ritrovamento di una cista a cordoni. Ma, siccome prescindendo dall'Etruria la statistica monumentale anteriore al periodo greco-romano in quelle regioni è molto limitata, così questo fatto non susciterà maraviglia. Merita però attenzione in tale ricerca l'opinione del ch. Conze [1], che cioè le ciste prenestine siano una continuazione più recente e trasformata in quanto allo stile del tipo più antico a cordoni. Se il Conze ha ragione, allora naturalmente risulta che le ciste a cordoni fossero conosciute anche nel Lazio. Ciò poi che riguarda la quistione, se cosifatte ciste fossero in uso nell'Etruria propriamente detta, nelle circostanze attuali mi sembra difficile il deciderlo. Poichè quantunque i materiali adattati ad istruirci sopra la civiltà etrusca nel quinto secolo a. Cr. fossero molto numerosi, nondimeno anche qui siamo ancor ben lontani da una statistica completa. Quasi tutti gli scavi intrapresi in questa regione hanno avuto per iscopo la speculazione, ed i tentativi di osservarli in

[1] *Ann. dell'Inst.* 1874 p. 169.

maniera scientifica sono cominciati soltanto da pochi anni. Ed ancor oggi temo assai, che, se si trovasse in uno scavo intrapreso per speculazione una cista a cordoni scomposta dall' ossido o più o meno danneggiata dalla pressione della terra, essa sarebbe buttata via come oggetto di nessun valore commerciale. Essendo così, mi sembra per ora arrischiato il negare l'uso di ciste a cordoni nell'antica Etruria, tanto più che recentemente nella necropoli di Vulci si è trovato un esemplare [1] che occupa un posto di mezzo tra il tipo a cordoni e quello solito prenestino, vale a dire una cista, il cui recipiente cilindrico è circondato da quattro cordoni orizzontali rilevati a sbalzo e sorretto da piedi in forma di unghie forcute simili a quelli delle ciste prenestine [2]. S' intende che come dirimpetto ai sopra trattati orci calcidesi, così anche dirimpetto alle ciste a cordoni resta aperta la quistione, se gli esemplari trovati fuori di Cuma fossero tutti quanti importati dalle colonie calcidesi o in parte imitati in fabbriche locali. La quale quistione potrebbe decidersi soltanto mediante gli stessi esatti confronti che furono accennati da me nella ricerca sopra gli orci [3]. Ma non posso far a meno di assicurare che io, nè nel materiale nè nella tecnica, ho osservato differenza alcuna tra la cista cumana e quelle bolognesi che ho vedute coi miei propri occhi e che i dotti generalmente non esitano di attribuire alla stessa fabbrica gli esemplari bolognesi e quelli trovati nell'Europa centrale. Ed essendo così, non sembra improbabile che tutte le ciste a cordoni, dovunque siano state trovate, provengano dal medesimo centro industriale, cioè dalle colonie calcidesi della Campania.

[1] *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 213.
[2] Cf. specialmente *Ann. dell'Inst.* 1868 p. 414.
[3] Sopra p. 227.

Nemmeno riesce difficile lo stabilire il perchè nel sesto e quinto secolo a. Cr. prodotti dell'industria greca dall' Italia furono importati nell' Europa centrale. La ragione cioè non può essere stata altra che il commercio dell'ambra, la quale durante il sesto secolo in tutta l' Italia e durante il quinto almeno nella parte situata al di là dell'Appennino era un articolo molto ricercato [1]. E se esaminiamo la situazione geografica dei luoghi che nell' Europa centrale hanno dato alla luce ciste a cordoni, vediamo che essi in gran parte coincidono colle due principali strade sulle quali l'ambra dalla costa baltica perveniva al mediterraneo. Sopra l'una delle due strade diede relazione il Massaliota Pytheas [2]. Secondo lui i Teutoni dimoranti allora sulla costa del mare del nord consegnavano l'ambra ai loro vicini occidentali e così l'articolo spedito da tribù a tribù per le Gallie arrivava all'imboccatura del Rodano. E vede ognuno, che le ciste a cordoni trovate presso Lubecca, nell' Annover settentrionale, nel Belgio e nella Côte d'or provengono dalla zona, per la quale aveva luogo il commercio accennato dal Massaliota. Un' altra strada poi passava dalla costa baltica attraverso la Germania nel territorio veneto, toccando l'Adriatico presso l'imboccatura del Po [3]. Con tale strada possono mettersi in rapporto le ciste a cordoni trovate nella provincia di Posen, nel Salzkammergut e presso Belluno nel Friuli.

W. Helbig.

[1] Helbig *Osservazioni sopra il commercio dell' ambra* p. 12-16 (Acc. dei Lincei, anno CCLXXIV, cl. di scienze morali vol. I ser. 3).

[2] Plin. XXXVII 35; Diodor. V 23. Il Müllenhoff *deutsche Alterthumskunde* I p. 476 ss. ha provato, che Diodoro ha estratto le relative notizie da Timeo e che Timeo dal canto suo attinse dalla relazione di Pytheas. Cf. Helbig l. c. p. 7 e 8.

[3] Helbig l. c. p. 8 ss.

DUE SPECCHI ETRUSCHI

(*Mon. dell' Inst. vol. XI tav. XXI*).

La nostra tavola XXI dei Monumenti si trovava nelle mani del sig. Klügmann per essere da lui illustrata in questi Annali, quando una morte prematura lo rapì alla scienza ed agli amici. E per non ritardare il regolare andamento delle nostre pubblicazioni ora tocca a me di accompagnarla con poche parole. S'intende, che la mia illustrazione, scritta in fretta e senza poter far studj circostanziati, riuscirà molto inferiore a quella che si sarebbe potuto aspettare dal defunto collega, il quale nella conoscenza dei rispettivi monumenti, cioè degli specchi etruschi, era molto più versato che non lo sono io. Ma per fortuna il Klügmann sopra i due specchi che ora per la prima volta vengono pubblicati, ha già esposto la sua opinione nel *Bullettino* 1880 p. 102 e p. 167 e così quei cenni possono servire da base alla mia spiegazione.

Lo specchio n. 1 [1] fu trovato nel comune di Castel Giorgio, circondario di Orvieto, e precisamente nella tenuta *Fattoraccio*, proprietà del sig. conte Biagio Bucciosanti [2]. Le figure graffite sopra di esso tutte e quattro sono determinate da iscrizioni. Nel mezzo vediamo Bacco (*Phuphluns*) con una patera nella sin. e nella d. un orcio e l accanto a lui una donna (*Vesuna*) vestita di lunga tunica e di nebride, la quale appoggia il braccio d. che tiene un tirso, sopra la nuca di

[1] Il disegno di questo specchio fu eseguito sotto la mia direzione.

[2] *Notizie d. scavi com. all'acc. dei Lincei* 1877 p. 260; Gamurrini *Appendice al Corpus inscriptionum italicarum* p. 55 n. 652; Klügmann *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 102.

Bacco; il di lei capo è inchinato verso il dio con un'espressione melanconica o sentimentale. Tanto Bacco quanto la compagna hanno la testa cinta di un diadema, dietro il quale sporge una corona di foglie [1]. Un delicato giovane ignudo munito di grandi ali (*Sevtaph* [2]), che si trova in piedi vicino alla donna, tiene la sin. aperta sotto il di lei mento, sia per accarezzarla, sia per sollevarle il capo inchinato. Corrisponde a cosifatto giovane dall'altro lato del gruppo centrale la figura di Ercole (*Hrcle*), il quale è assiso, tenendo la clava appoggiata tra le gambe; l'eroe mostra forme abbastanza delicate e si presenta ignudo prescindendo da alti stivali che arrivano fino alla metà delle polpe.

Il fatto più notevole in tale rappresentanze si è la presenza di *Vesuna*. La quale già dal Klügmann [3] con ragione è stata identificata colla dea omonima menzionata sulle tavole eugubine [4] e su iscrizioni trovate nel territorio dei Marsi [5]. Essa fuor di dubbio è una divinità originariamente non etrusca, ma italica. Seanche cioè vogliamo ammettere la possibilità che gli Umbri d'Iguvium avessero ricevuto culti dai vicini Etruschi, in ogni caso sarebbe impossibile il supporre che la religione etrusca avesse influito sopra i lontani Marsi,

[1] Una simile corona di foglie l'ha Bacco sullo specchio pubblicato dal Gerhard *etrusk. Spiegel* IV 1 tav. CCCII. Il diadema e la corona sono riuniti sul capo di una donna sullo specchio presso Gerhard l. c. I tav. XCV.

[2] Gamurrini *Appendice* n. 652 legge *Seatuf*, Klügmann *Bullet. dell'Inst.* 1880 p. 102 *Sevtaph*.

[3] *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 102.

[4] Bréal *les tables eugubines* p. 300 ss., Buecheler *interpretatio tabular. iguvinarum* III et IIII (Bonnae 1880) p. 13 e 15.

[5] Mommsen *unterital. Dialekte* p. 345 = *C. I. L.* I n. 182; Mommsen l. c. p. 321, 325 = Fabretti *C. I. I.* n. 2740. Probabilmente è identica anche la dea *Vesulia* menzionata in iscrizioni osche di Capua: Zwetajeff *Syll. iscr. oscarum* n. 33, 37, 38. Cf. Buecheler l. c. p. 15.

Vesuna dunque appartiene, come Minerva (*Menerva* [1]) e Nettuno (*Neθunus*, *Neθuns* [2]), a quelle divinità che gli Etruschi improntavano agli Italici. Nemmeno pare strano che tale dea sullo specchio apparisce come compagna di *Phuphluns* ossia Bacco, dio del vino e generalmente della fertilità, giacchè essa sulle tavole eugubine apparisce come sposa di *Puemune* [3], il quale, corrispondendo col marsico *Poimo* [4], con *Pomo* conosciuto da un'iscrizione salernitana [5] e colla latina *Pomona* [6], personifica un'idea analoga a quella di Bacco. S'intende che, come il tipo di *Phuphluns*, così anche quello di *Vesuna*, quale l'artista l'ha espresso sullo specchio, è improntato all'arte greca. E sembra che l'artista sia stato ispirato da una composizione greca che rappresentava la riunione di Bacco ed Arianna. Che cioè tale mito fosse conosciuto nell' Etruria, risulta da uno specchio sul quale la compagna di *Phuphluns* da un'epigrafe aggiunta è determinata come *Areaθa*, cioè Ariamna [7]. Oltre a ciò conosciamo un esemplare il quale, rappresentando un gruppo simile a quello di *Phuphluns* e *Vesuna*, mostra accanto alla compagna del dio la prima lettera di un'iscrizione mutilata, cioè una A, la quale iscrizione fuor di dubbio determinava

[1] Il nome si spiega benissimo con un'etimologia indogermanica: *manas-va* « la dotata d'intelligenza ». Cf. Curtius *Griech. Etym.* 4. ed. p. 313, Vaniček *griech-lat. etym. Wörterbuch* II p. 668; Deecke nelle note a O. Müller *die Etrusker* II p. 47; Jordan nel *Hermes* XV p. 9.

[2] Cf. Deecke *Corssen und die Sprache der Etrusker* p. 16, *etrusk. Forschungen* II p. 141.

[3] Buecheler l. c. p. 18.

[4] Mommsen *unterital. Dial.* tav. XV p. 339, 348 = Fabretti *C. I. I.* n. 2737.

[5] Mommsen *I. R. N.* n. 122: *ad exornandam aedem Pomonis.*

[6] Cf. Buecheler l. c. p. 18.

[7] Gerhard *etr. Spiegel* IV 1 tav. CCXCIX.

tale figura per la medesima eroina [1]. Ed i graffiti di alcuni altri specchi che raffigurano la riunione di Bacco con una giovinetta priva d'epigrafe generalmente vengono riferiti allo stesso mito [2]. L'artista del nostro specchio però intese tali composizioni diversamente o loro sottopose un significato diverso. Siccome cioè la tradizione locale metteva *Vesuna* in istretto rapporto con *Phuphluns*, così egli determinò la compagna del dio invece di Arianna per *Vesuna*.

Del resto nella ricerca sopra questa dea bisogna tener conto anche di un monumento recentemente scoperto sul limite della necropoli vulcente e propriamente su quel limite di essa che si trova il più vicino alla città etrusca. Ed è la facciata d'un edificio composta di lastre ed acroterii di terracotta policroma, la quale facciata ha per centro un quadro con due figure sedute in alto rilievo. L'una, virile, tiene nella d. un tirso, nella sin. una patera; l'altra, femminile, seduta accanto l'abbraccia colla d., alzando colla sin. un rhyton [3]. A nessuno sfuggirà l'analogia che esiste tra questo gruppo e quello di *Phuphluns* e *Vesuna* graffito sullo specchio, analogia che spicca anche nell'espressione melanconica propria alla testa che si è conservata in una delle figure in rilievo. Oltre a ciò, sia che quella facciata avesse ornato un sepolcro sia che avesse appartenuto ad un sacello, in ogni caso sembra probabile, che la decorazione figurativa rappresentasse un concetto non esclusivamente artistico, ma anche religioso. Se dunque la figura virile dagli attributi chiaramente è determinata per *Phuphluns* ossia Bacco, allora la compagna non sarà Arianna, la

[1] Gerhard I. c. I tav. LXXXIV.
[2] Gerhard tav. LXXXV, LXXXVI, CCCII.
[3] *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 46-48.

quale a quel che sappiamo non ha mai preso radice nei culti italici o etruschi; ma piuttosto riconosceremo in essa una dea la quale, come *Vesuna*, nelle credenze religiose occupava un posto accanto a *Phuphluns*. Siccome lo sviluppo religioso nelle singole città etrusche era molto svariato, e sembra, che talvolta la medesima divinità in diverse città fosse venerata sotto nomi diversi, così non ardisco di proporre per la figura del rilievo vulcente il nome di *Vesuna*. Ma mi sembra sicuro che essa figura personifichi un' idea simile a quella rappresentata dalla dea espressa sullo specchio.[1]

Lo specchio n. 2[2] proviene da Telamone[3] ed ora si trova nel Museo etrusco di Firenze. Un giovane oplita (*Erus*) ed una donna alata, ignuda salvo un leggero mantello (*Zinϑrepus*), stanno in piedi, abbracciandosi con espressione dolorosa. Assiste a tale scena un giovane (*Zimuϑe*) corazzato, appoggiandosi coll'ascella d. sull'asta, toccando colla sin. lo scudo che si trova ai suoi piedi. Tra questa figura ed il gruppo orora descritto si scorge un capriuolo nell'atto di rodere un frutto o un bottone di fiore. Come con ragione riconobbe il Gamurrini, l'unico nome individuale tra i tre scritti su questo specchio si è quello di *Zimuϑe*, fuor di dubbio identico con *Ziumiϑe*[4] ossia Diomede. Siccome tale persona accenna al ciclo troico, così il medesimo dotto[4] riconobbe nella figura dell'oplita Achille, supponendo che *Erus* fosse la trascrizione del greco ἥρως.

[1] Il disegno fu eseguito sotto la direzione di Klügmann.

[2] Gamurrini *Appendice al Corpus inscriptionum italicarum* p. 10 n. 62 tav. III.

[3] Gerhard *etr. Spiegel* tav. CCCLXXXII 2; tav. CDII; *Bull. dell'Inst.* 1869 p. 69; Gamurrini *Appendice* p. 54 n. 642 (cf. *Bull. dell'Inst.* 1878 p. 42).

[4] *Appendice* p. 10, 11.

Ed anche questa congettura sembra molto probabile, giacchè, trattandosi di eroi del ciclo troiano, il primo pensiero correrà ad Achille. Meno felice all'incontro mi sembra la maniera con cui il Gamurrini spiega la donna alata, che ha il nome *Zinθrepus*. Se egli cioè riconosce in essa Vittoria e suppone che la parola ascrittale debba derivarsi da un aggettivo greco *Ζήντροφος* cioè nutrice di Giove o nutrita da Giove, tale formazione sarebbe contraria alle leggi della lingua greca. Se dall'altro canto, appeggiandoci sulle analogie di *Ζηνογένης*, *Ζηνόδοτος*, *Ζηνόδωρος* ecc., volessimo supporre un aggettivo *ζηνότροφος*, tale aggettivo corrisponderebbe coi principii dell'etimologia greca, ma forse sembrerebbe strana la sua trasformazione etrusca in *Zinθrepus*. Comunque sia, in ogni caso è contraria al carattere di Vittoria l'intima relazione personale in cui la figura alata si trova coll'oplita; giacchè in tale situazione perfettamente sparisce l'idea mitologica rappresentata dalla dea. Il Klügmann [1] poi, adottando l'interpretazione del Gamurrini proposta per *Erus*, e il Deecke [2] indipendentemente l'uno dall'altro, hanno derivato la parola *Zinθrepus* dal greco *σύντροφος*, ed il Klügmann opina che tale compagna di Achille non possa essere altra che Deidamia, e che perciò sullo specchio fosse rappresentata una riunione amorosa tra Achille e Deidamia nell'isola di Sciro, dove Tetide aveva nascosto il figliuolo, per impedirgli di partire per Troia. La presenza di Diomede non contradirebbe a tale spiegazione, giacchè la tradizione mitica [3] oltre Ulisse fa partecipare anche Diomede all'impresa di scoprire Achille tra le

1 *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 167, 168.
2 *Göttinger gelehrte Anzeigen* 1880 p. 1421, 1430, 1433.
3 Statius *Achill.* II 27 ss.

figlio di Licomede. Oltre a ciò, neanche nella letteratura superstite Deidamia non è mai chiamata σύντροφος di Achille, un poeta idillico[1] le dà un epiteto simile, cioè συνόμαλιξ. Ma nondimeno mi sembra arrischiato d'accettare la spiegazione proposta dal Klügmann. In primo luogo cioè non conosco analogia alcuna per una Deidamia alata. Ed una seconda difficoltà sorge, se confrontiamo un altro specchio[2], sul quale à raffigurato un gruppo analogo a quello di *Erus* e *Zinϑrepus*. Vi vediamo Achille (*Achle*) in piedi, munito di corazza, privo però di elmo e cnemidi. Sembra voler partire, ma è ritenuto da Tetide (*Θeϑis*), la quale con espressione dolorosa gli pone ambedue le mani sulle spalle. La dea si presenta alata ed ignuda salvo un leggero mantello che le cade sul dorso; il busto è ornato di una collana, le braccia di doppi braccialetti. Davanti ad Achille poi si scorge Neottolemo (*Nephthlane*) in piedi, raffigurato da giovinetto ignudo colla clamide sul dorso, mentre dietro Tetide siede una giovane donna, priva d'epigrafe, la quale, coperta nella parte inferiore di un mantello, dirige lo sguardo sopra Achille. Le iscrizioni aggiunte provano ad evidenza che vi è rappresentata una dolorosa separazione di Achille e Tetide. Siccome poi vi è presente Neottolemo, così risulta che tale separazione ha luogo nell'isola di Sciro, ed essendo così, sembra probabile l'opinione del Gerhard, che cioè la giovinetta seduta dietro Tetide sia Deidamia. Le quattro figure determinate in questa guisa, la rappresentanza apparisce organicamente connessa e nello stesso tempo molto significativa. Vi è raffigurato il momento, in cui Tetide, che finora era riuscita a sottrarre Achille

[1] Bion *id.* XV 29. = *Incert. idyll.* VI 29.
[2] Gerhard *etr. Spiegel* II tav. CCXXXI.

alla partecipazione nella guerra fatale, vede deluse le sue speranze e prende dal figliuolo un doloroso congedo. La vita placida e sicura di cui finora aveva goduto l'eroe e che adesso abbandona per lanciarsi nei pericoli della guerra, è espressa mediante la presenza di Deidamia e di Neottolemo. Se il figliuolo d'Achille e di Deidamia all'epoca della partenza del padre da Sciro è raffigurato non da bambino ma da giovinetto, tale deviazione dalla tradizione mitica si spiega dalle esigenze formali della composizione, dovendo la figura di Neottolemo anche nelle proporzioni più o meno corrispondere con quella di Deidamia rappresentata sull'altro lato dello specchio. Ora il lettore confronti il gruppo d'Achille e Tetide con quello di *Erus* e *Zinϑrepus*, quale è raffigurato sullo specchio che pubblichiamo, e facilmente riconoscerà l'istretta analogia che tra loro esiste. E di speciale importanza si è il fatto che Tetide e *Zinϑrepus* sono caratterizzate in maniera identica. Se dunque dall'un canto abbiamo un gruppo determinato chiaramente mediante nomi individuali e dall'altro canto un gruppo le cui epigrafi non ammettono una determinazione precisa, mi sembra metodico di servirsi del primo per la spiegazione del secondo e di riconoscere in quest'ultimo gruppo i medesimi personaggi come nel primo. In tal modo la congettura del Gamurrini, che cioè *Erus* sia Achille, riceve una splendida conferma. Ed oltre a ciò risulta che la figura che porta il nome di *Zinϑrepus*, rappresenta Tetide, o che essa era compresa per tale almeno da quegli Etruschi che avevano una nozione chiara del rispettivo mito. In quanto poi al nome aggiunto a questa figura, debbo confessare di non poter interpretarlo in maniera che risulti un epiteto adatto a Tetide. Se qualcheduno volesse derivarlo da ζηνότροφος, tale aggettivo, benchè etimolo-

gicamente ammissibile, non si trova presso alcun autore, ed oltre a ciò Tetide secondo la tradizione mitica è nutrita non da Giove ma da Giunone [1]. Nemmeno conviene a Tetide un epiteto corrispondente al greco σύντροφος, giacchè la madre non può dirsi nutrita insieme col figliuolo. Ma se tale derivazione della parola *Zinϑrepus* fosse sicura, allora potrebbe arrischiarsi il tentativo di spiegare l'aggiunta di essa alla figura di Tetide da una confusione commessa dall'incisore dello specchio in discorso. E la confusione potrebbe essere accaduta nel modo seguente: L'artista aveva innanzi gli occhi una composizione analoga a quella del sopra confrontato specchio, la quale, rappresentando Achille, Tetide e Deidamia, determinava quest'ultima figura con un'iscrizione *Zinϑrepus*. Riproducendo tale composizione l'artista tralasciò la figura di Deidamia, ma credette che il nome ascrittole spettasse a Tetide e perciò ve lo aggiunse. Nessuno niegherà la possibilità che un incisore etrusco abbia potuto commettere un simile sbaglio [2]. Ma per guadagnare criterii sicuri in tale quistione sarebbe necessaria innanzi tutto una ricerca sistematica per stabilire, qual grado di conoscenza dei miti greci possiamo supporre negli incisori di specchi. Ed è da sperarsi che lo scienziato che rimpiazzerà il defunto collega Klügmann nella pubblicazione degli specchi, non tarderà a riempire una lacuna tanto sensibile per chi s' occupa dell' arte etrusca nello stadio ellenizzante.

W. Helbig.

[1] *Il.* XXIV 60.
[2] Cf. *Bull. dell'Inst.* 1870 p. 152-154, 1874 p. 260, 1875 p. 82-88.

LA SUPPELLETTILE DELL' ANTICHISSIMA NECROPOLI ESQUILINA

PARTE SECONDA

LE STOVIGLIE LETTERATE

(*Tavv. d'agg.* O, P, Q, R).

Continuando nell' esame della suppellettile appartenente alla vetusta necropoli esquilina, mi propongo di ragionare in questa seconda parte del mio lavoro intorno alle funebri stoviglie munite di graffiti, di marche di fabbrica o di qualunque altro genere di scrittura. Alla scelta di questo tema essenzialmente epigrafico hanno contribuito le sigle ed i segni dal figolo tracciati sulle arette esquiline, le quali furono il soggetto del mio primo articolo (*Annali* 1879 pag. 253–299), sicchè le cose dette nelle ultime pagine del medesimo formano, per così dire, il passaggio a questo secondo articolo e dovranno perciò qui esser nuovamente ponderate.

Le funebri stoviglie esquiline raccolte per cura della Commissione archeologica comunale e con molta liberalità messe a profitto di queste nostre pubblicazioni contengono il gruppo più numeroso di vasellame scritto. Ma siccome quei minuti oggetti di cui ci occupiamo, comparvero anche in commercio, così avvenne che alcuni saggi di stoviglie scritte poterono essere acquistati da' diversi amatori: ne ho alcuni nella mia piccola raccolta di antichità; altri sono presso il sig. Luigi Costa, il quale con squisita gentilezza e con rara liberalità mette a disposizione della scienza tutto ciò che con-

tiene la sua ricca collezione di terrecotte[1]; altri finalmente andarono dispersi in vari luoghi senza che io abbia potuto vederli od averne precise notizie.

Nella seguente silloge ho riunito dunque gli oggetti letterati provenienti dalle vetuste tombe sull'Esquilino e Quirinale che a mia conoscenza sono pervenuti; aggiunsi poi, oltre un piccolo gruppo d'arcaici monumentini scavati all'Esquilino in prossimità del sepolcreto da noi preso ad illustrare, anche alcune stoviglie scritte ultimamente trovate nel Tevere, perchè sono di qualità perfettamente identica e certamente contemporanee a quelle sortite dalla necropoli esquilina. Per la descrizione dei singoli oggetti è da osservare che le indicazioni graffite sulle stoviglie sono generalmente tracciate nell'argilla già cotta; ove ciò non fosse il caso verrà espressamente detto. Tutte le lucerne riprodotte nelle annesse tavole d'aggiunta sono date nella grandezza di $\frac{1}{2}$ del vero; così anche gli altri oggetti, meno alcuni pochi che furono ridotti a proporzioni minori oppure rappresentati grandi al vero, come si troverà notato a suo luogo. I fac-simili dei graffiti e dei bolli però sono tutti della grandezza originale[2].

I. Stoviglie con iscrizioni graffite.

a. Nomi di persone.

1. Tav. d'agg. O n. 9, Q n. 1. — Lucerna a vernice nera con iridescenza metallica; intorno al corpo fu graffita l'iscrizione

NE·ATIGAS·NON·SVM·TVA·M·SVM

[1] È soprattutto rimarchevole la sua collezione di oltre 1400 lucerne, la più bella e certamente più numerosa che oggi esista.

[2] Si è fatta eccezione soltanto con i nn. 3, 11, 12, 17, 18 della tav. d'agg. R e col n. 8 della tav. d'agg. Q, che a motivo della loro grandezza si sono dovuti ridurre a proporzioni minori.

«Non toccare; non sono tua; sono di M.», tale è il divieto enunziato dalla lucerna stessa per allontanare ed impedire qualsiasi tentativo di furto; divieto cui aggiunge maggior forza e rigore il segno apotropeo del fallo che vedesi graffito sul dorso del suo becco. La sentenza altrettanto breve che caratteristica reca luce sulla destinazione di tutta questa classe di stoviglie, nonchè sul significato dei graffiti in esse tracciati; sarà perciò in seguito oggetto di importanti considerazioni. Quanto al graffito stesso poco è da osservare. Nella isolata lettera M si nasconde il nome della persona che non dirò possedeva, ma cui in certo modo apparteneva la lucerna. Dal lato linguistico poi è rimarchevole la forma verbale *atigas* invece di *attingas*. Intorno alle forme in qui trovasi o non trovasi effettuato il raddoppiamento di consonanti, si veggano le osservazioni di Garrucci (*Sylloge* pag. 17 segg.); pel verbo *attingere* si hanno ambedue le forme nella *lex repetundarum* dell'anno 631-632 di Roma (*Syll.* n. 314). Quanto alla forma *attigere* (senza n) è da notare che così trovasi presso gli scrittori di epoca più antica: Plauto, Pacuvio, Turpilio ed altri. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

2. Tav. d'agg. P n. 4, 4a. — Lucerna rivestita di leggera vernice in parte rossastra in parte scura, e munita al suo lato destro di una sporgenza simile ad un pizzo o cornetto, la quale è forata perpendicolarmente[1]. Sul disco, intorno all'infundibolo, è graffito a tratti leggerissimi.

SOTAE SVM · NOLI ME · TANG ·
ER

Oltre un nome di persona, che dicesi possedere la lucerna, anche questa epigrafe contiene l'invito di non toccare, cioè di non rubare l'oggetto. La formola *noli me tanger(e)*

[1] Parmi indubitato che nel foro di questo cornetto si conficcasse anticamente un puntale od ago di metallo, con cui si potesse all'occorrenza tirar fuori o stuzzicare il lucignolo.

trova un confronto di perfetta analogia in un grosso vaso pompeiano (senza vernice) sul cui ventre furono segnate prima della cottura le parole *Epaphroditi sum, tangere me noli* [1]. Per questa e la precedente iscrizione giova citare anche il confronto dell'iscrizione graffita sopra un vasetto cumano che dice Ταταίης ἐμὶ λέκυθος· Fὸς δ' ἄν με κλέψει θυφλὸς ἔσται (*C. I. Gr.* n. 8337). La lucerna fu rinvenuta negli ultimi giorni dell'anno 1880. — Presso di me.

3. Tav. d'agg. P n. 6, 6*a*, grande al vero. — Orciuolo di argilla senza vernice (alto cent. 6), mancante del manico, di fattura molto trascurata, non però primitiva. Sul collo e nel ventre vedesi graffita la seguente iscrizione

RVSTIAE · RVSTIV
IOVSIT·
CAPER

L'ultima parola essendo tracciata più leggermente ed occupando un posto particolare potrebbe esser stata o aggiunta più tardi oppure scritta da altra mano. Prescindendo da essa il graffito non offre alcuna difficoltà, poichè con le parole *Rustiae Rustiu(s) iousit* si volle indicare che ad una Rustia un membro dell' istessa famiglia, Rustius, fece porre il piccolo orciuolo [2]. Quale sarà ora il significato di quell' isolato nome posto in fine e fuor di linea? Quantunque la prima lettera sia oltremodo piccola e la penultima apparisca piuttosto come una F anzichè come una E, parmi certo di dovervi riconoscere il cognome *Caper*. Questo isolato cognome però, secondo me, non può ben essere altro che il cognome di Rustio che fu posteriormente aggiunto dallo scrittore del graffito, sia perchè lo avea omesso

[1] Cf. Fiorelli, *Scavi di Pompei dal* 1861 *al* 1872 pag. 90. Il vaso conservasi ora nel museo di Pompei.

[2] Si sarebbe potuto citare il confronto del graffito *L. Cantulius Mamerti fecit* sopra uno dei vasellini di s. Cesareo (Garrucci *Syll.* n. 1183), ma il medesimo secondo il giudizio di Henzen e Bormann non è genuino.

per dimenticanza [1], sia perchè stimò necessario aggiungerlo dopo aver terminata l'epigrafe. E realmente ben esaminando il posto in cui è segnata l'iscrizione, il cognome *Caper* non potè essere supplito che nel punto ove si trova attualmente, poichè dopo RVSTIV mancava lo spazio ed immediatamente sotto il medesimo nome esisteva già *ab antiquo* una lesione nel vasellino, in cui era impossibile lo scrivere. Leggeremo adunque il graffito in questo modo: *Rustiae Rustiu(s) Caper iousit.*

Per le particolarità fonetiche od ortografiche della forma *iousit* non occorre citare analogie perchè già nota per altre epigrafi arcaiche [2]. — Collezione Costa.

4. Tav. d'agg. O n. 3, P n. 7. — Lucerna di elegante fattura a vernice perfettamente nera e munita al suo lato destro di un pizzo o cornetto forato simile a quello della lucerna n. 2. Sul dorso del becco è graffito il segno rappresentato alla tav. d'agg. Q n. 45, sotto il fondo sono segnate due linee incrociate ad angolo retto. Nel piatto superiore poi, intorno all'infondibolo, si legge la seguente indicazione graffita:

T · IVILIO · STII · S · HIIL

L'interpretazione dell'epigrafe non incontra difficoltà; leggeremo *T. Ivilio Ste(llatina tribu) S(purius) Hel(vius* oppure *-vidius*). Dubbio è soltanto se la persona, cui Spurio Elvidio oppure Elvio pose o dedicò questa lucerna, sia un *Iuilius* ovvero un *Iviliius*. — Collezione Costa.

5. Tav. d'agg. O n. 2, P n. 24. — Lucerna a vernice nera, in parte iridescente, col solito cornetto al suo lato destro. Intorno al corpo della lucerna è graffito

SEX · M · CLAVDIE

Si dovrà probabilmente leggere *Sex(to), M(arco) Claudie(is)*,

[1] Per dimenticanza fu omessa anche la V in *Rustiae* che poi fu inserita sopra la lettera S.

[2] Cf. Garrucci, *Syll.* n. 376 dell'anno 568 di Roma, n. 879 dell'a. 568, n. 892 dell'a. 618 ecc.

oppure *Sex(tus)*, *M(arcus)* *Claudio(i)* ovvero *Claudio(s)*, *Claudio(is)*[1] ed attribuire la mancanza dell'ultima o delle due ultime lettere alla circostanza, che dopo la *o* lo scrittore era giunto alla base ossia al nascimento del cornetto, sul quale era malagevole segnare alcuna lettera. Tanto per il primo quanto per il terzo caso havvi analogie fra i nomi graffiti sul vasellame che stiamo illustrando. — Collezione Costa.

6. Tav. d'agg. P n. 1, 1*a*. — Orciuolo d'argilla senza vernice, di forma simile ai vasellini di s. Cesareo (alto $8\frac{1}{2}$ cent.). Sul ventre havvi graffito il nome

M · LORENTI

Fu da me già proposto e commentato in un'adunanza dell'Istituto (cf. *Bull.* 1880 pag. 137). La forma *Lorentius* per *Laurentius* e le particolarità paleografiche nella forma delle lettere *r* e *n* (cf. *Bull.* l. c.) e oltrecciò per la forma della *r* Garrucci *Syll.* n. 6) rendono questo monumentino assai rimarchevole. — Presso di me.

7. Tav. d'agg. Q n. 6. — Lucerna a vernice nera col cornetto al solito posto (forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O). Sul corpo della medesima sono graffitte le due lettere

L · P

sul dorso del becco è inciso il monogramma

T

e sotto il fondo si legge parimenti graffito

PLAV

È chiaro che i due primi graffiti sono semplicemente l'indicazione del nome *L. Plau(ti)*, che in forma più completa è notato sotto il fondo della lucerna ed in cui è rimarchevole il nesso del prenome colla prima lettera del gentilizio. Del nesso di L con P è composto anche il monogramma inciso sul becco, sebbene per amore di simmetria

[1] Per le differenti forme del nominativo plurale della seconda declinazione cf. Corssen, *Aussprache* ecc. vol. I pag. 751.

o per non so qual altra ragione la lettera Г vi sia raddoppiata. — Collezione Costa.

8. Tav. d'agg. O n. 5. — Lucerna a vernice rossa (in qualche parte brunastra) col pizzo al solito posto. Al suo lato sinistro è graffito

Q · VA

cioè il nome *Q. Val(eri)*. Anche sotto il becco, ove questo è congiunto al piede della lucerna, havvi alcuni graffi, che però non sembrano aver significato. — Collezione Costa.

9. Tav. d'agg. P n. 8. — Lucerna a vernice nera (forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O). Sul dorso del becco ed intorno al buco del lucignolo, presso il quale è intagliato un rozzo ornato lineare, è graffito il nome

TI · VIITVRI ·

Questa lucerna fu rinvenuta sul principio dell'anno 1881. — Collezione Costa.

10. Tav. d'agg. P n. 14. — Lucerna a vernice nero-olivastra, di forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O. Sul corpo, nella parte di dietro, è graffito

ARM

L'iscrizione di questa lucerna, la quale fu rinvenuta « nell'area dei puticoli » venne già pubblicata da Lanciani nella relazione sulle scoperte fatte nella vetusta necropoli esquilina [1] e fu poi ripetuta da Garrucci il quale, non so per quale motivo, la diede come scritta da destra a sinistra (*Syll.* n. 2308). Il primo editore ravvisò in questo graffito tre lettere, ARM; in realtà però ve ne sono più di tre. La prima lettera è senza alcun dubbio A. Nel secondo elemento esiste un nesso di due o forse anche di tre lettere inserite nella figura della R; queste lettere sono: due indubitatamente R e A, e se la terza in realtà esiste [2],

[1] *Bull. d. comm. arch. municipale* 1875 p. 62, tav. VI-VIII n. 26

[2] Una lesione della vernice lungo tutta la parte superiore del graffito non permette di asserire con certezza, se questa terza lettera

questa non può essere che una T. L'ultimo elemento infine apparisce come una M. Ma contro una tale M dobbiamo avere almeno un qualche sospetto, essendo noto quanto sia rara questa lettera foggiata con le aste esterne paralelle [1]; ed ora che nelle precedenti lettere abbiamo trovati gli elementi per la lezione *Ara* oppure *Atra*, una *m* riesce anche incomoda; poichè come si avrebbe da spiegare *Aram* oppure *Atram*? Ogni difficoltà è tolta, se in luogo di M ravviseremo le due lettere N I (*n i*), giacchè così otteniamo *Arani* oppure *Atrani*, cioè un nome gentilizio posto nel secondo caso. Per la singolare forma N posso addurre parecchi esempi di perfetta analogia [2]: due sopra iscrizioni prenestine (Garrucci *Syll.* n. 674, 786), l'altra nel graffito dell'orciuolo esquilino riportato al n. 6. L'esser poi la N congiunta con la I da comparire una M appena ha bisogno di spiegazione, trattandosi di un graffito inciso nella durissima vernice di qualità quasi vitrea, ove era facilissimo — e si verifica moltissime volte — lo sfuggire della punta e l'involontario prolungamento di qualche tratto.

Il nome *Aranius*, quantunque rarissimo, è noto. *Atranius* all'incontro — giacchè si dovrà ammettere anche questa lezione — riesce nuovo; ciononostante la sua formazione è regolare, poichè come dai *Lucani* ebbe origine il gentilizio *Lucanius* o da *Nola* quello di *Nolanius*, così dagli *Atrani*, che Plinio (*hist. nat.* III § 105) ricorda come abitanti nella regione degli Irpini, dovrà aver avuto origine il gentilizio *Atranius* [3]. — Sala delle terrecotte del nuovo museo capitolino.

vi sia realmente segnata, oppure se apparisca piuttosto per caso ed in seguito a quella lesione.

[1] Mommsen, *unterital. Dial.* pag. 30 attribuisce questa forma all'epoca postaugustea.

[2] Questa formazione si può mettere in relazione con la forma greca N oppure crederla una abbreviazione dell'antichissima N.

[3] Intorno alla derivazione di nomi e cognomi di persone dai nomi di città e di popoli ha trattato ampiamente Hübner nell'*Ephem. epigr.* vol. I pag. 25 segg.

11. Tav. d'agg. P n. 11. — Lucerna a vernice nera di forma simile a quella rappresentata alla tav. d'agg. O n. 1. Sul fianco suo sinistro è graffito

NAIIV

e sul dorso del becco sono incise due linee orizzontali e parallele. Quantunque alla penultima asta sia aggiunta un'asticella in modo da farla assomigliare ad una Ⱶ (vedi il fac-simile), non è a dubitarsi che in questo graffito si debba riconoscere il nome *Naevius* posto nel primo o secondo caso. — Sala delle terrecotte del nuovo museo capitolino.

12. Tav. d'agg. O n. 13, Q n. 13, 13a. — Lucerna a vernice nera (tendente al bruno) di forma molto singolare e di fattura grossolana. Sopra i due fianchi è graffito

ΓR e ΓELICI

mentre sul dorso del becco è il segno

TΠT

il quale rappresenta molto probabilmente la lettera E.

La prima lettera del nome scritto per esteso apparisce come una Γ e fra la medesima e quella che segue havvi qualche lineetta che si potrebbe ritenere per un segno d'interpunzione. Ciononostante parmi che il nome debba leggersi *Felici* e che le particolarità accennate siano da attribuirsi ad alcuni segni di pentimento. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

13. Sul disco di una lucerna senza vernice di forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O leggesi graffito fra l'infondibolo ed il becco

CAEREA

Parmi certo doversi ritenere per il nome grecanico *Chaerea*. — Dalla collezione Costa passò in quella del signor Meester de Ravestein.

14. Tav. d'agg. Q n. 2. — Lucerna senza vernice di argilla grigio-nerastra, con protuberanza al suo lato

destro (forma simile al n. 15 della tav. d'agg. Q) e munita sul principio del becco di un piccolo bollo quasi tondo, in cui apparisce qualche cosa simile a S (tav. d'agg. P n. 32). Sul disco, intorno all'infondibolo, è graffito

LMIA

in cui parmi doversi ravvisare il cognome *Lamia*. La L è di pura forma rettangolare. — Presso di me.

15. Tav. d'agg. O n. 8, Q n. 8. — Grande lucerna a vernice nera tendente al grigiastro, col cornetto perpendicolarmente forato al solito posto. Sul disco havvi parecchi graffiti, i quali mi sembrano essere stati tracciati da mani diverse in tempi diversi, e sono

1) NIIRO

2) LAN

3) AHN

Nel primo parmi accertata la lezione *Nero*, quantunque la seconda lettera II apparisca, forse a caso, come una H. È probabilmente il più recente fra i tre graffiti. Nell'ultima lettera del secondo graffito, che è di lezione certa, havvi un segno di pentimento. Nel terzo la prima e l'ultima lettera sono sicure, quella di mezzo però in vece di H potrebbe anche essere una A non troppo ben riuscita. — Presso di me.

16. Tav. d'agg. O n. 10, Q n. 5. — Lucerna a vernice nera. Ai fianchi del nascimento del suo becco havvi un graffito che dice:

da una parte NICO e dall'altra NIÇ

Non è certo, se l'ultima lettera sia una S mal riuscita, oppure una C; e perciò rimane anche dubbio se si abbia da leggere *Niconis*, oppure se si debba supporre che lo scrittore, dopo aver segnato da un lato NIÇ ed essersi avveduto dell'imperfezione della lettera *c*, abbia poi ripetuto sull'altro lato il medesimo nome scrivendolo in modo più esteso *Nico*. Tale supposizione è tanto più motivata,

inquantochè simili « pentimenti » si trovano spesso in queste stoviglie; nella stessa nostra lucerna esistono (nella parte media del corpo) due tentativi di scrittura non condotta a termine, la metà di una *N* cioè (N) e una semplice asta verticale, principi ambedue del nome di Nicone. — Collezione Costa.

17. Tav. d'agg. P n. 25. — Lucerna a vernice nera, di forma simile a quella delineata alla tav. d'agg. O n. 1. Sul suo fianco sinistro è graffito

SVR

cioè il cognome *Sura*. Fu rinvenuta in una delle arche di nenfro venute alla luce sotto la chiesa di s. Giuliano e pubblicata da Lanciani che vi ravvisò « tre sigle etrusche »[1]; il graffito è stato quindi ripetuto e riconosciuto per latino da Garrucci (*Syll.* n. 2309). — Sala delle terrecotte del nuovo museo capitolino.

18. Tav. d'agg. O n. 15, P n. 34. — Lucerna senza vernice di argilla grigiastra e di rozza fattura, con piccola protuberanza al suo lato destro. Sul disco è graffito intorno all'infondibolo (dalla parte del becco)

VARVS · TE

con paleografia che va notata. Sembra probabile doversi ravvisare nell'ultimo elemento il nesso di E e T o viceversa, giacchè è inverisimile che la prima asta orizzontale della E sia stata involontariamente prolungata a sinistra. Supponendo TE si potrebbe pensare ad un secondo nome abbreviato e si potrebbe leggere *Varus Te(renti*, cioè *servus*); supponendo ET si dovrebbe dire che lo scrittore abbia tralasciato di segnare il nome che dovea seguire. — Presso di me.

19. Tav. d'agg. O n. 1, Q n. 4. — Lucerna a vernice nera con iridescenza metallica. Sul suo fianco sinistro è graffito

LEVCADIA

[1] *Bull. d. comm. archeol. municip.* 1875 pag. 49 col fac-simile poco accurato alla tav. VI-VIII n. 25 (*Sub* invece di *Sura*).

Fu rinvenuta nella seconda metà di settembre 1877 presso la chiesa di s. Antonio. — Presso di me.

20. Tav. d'agg. P n. 10. — Lucerna a vernice nera col cornetto al suo lato destro, di forma simile al n. 5 della tav. d'agg. O. Intorno al nascimento del becco havvi un graffito, il quale a causa della corrosione della vernice è quasi del tutto scomparso. Sembra tuttavia che le tracce superstiti conducano alla lezione

SIIRGLOMAM

cioè ... *Serg*[*i*] *O*[?]*am* oppure *Serg*[*i*]*o* [?]*am*. L'ultimo elemento potrebbe essere anche NI invece di M. — Presso di me.

21. Tav. d'agg. R n. 9 grande al vero. — Piede d'elegante fattura appartenuto ad un vaso a vernice nera (in alcune parti la vernice non fu data). Il centro interno del vaso è adorno di una splendida maschera di Sileno dalla barba lunga e madida rappresentato di faccia, molto probabilmente la riproduzione di un cameo di forma ovata. Intorno gira una fascia di vernice color morellone sovrapposta alla vernice nera; nella zona seguente di nero rimangono pochi avanzi d'un iscrizione graffita

: Γ . . . A . S :

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

22. Tav. d'agg. P n. 26. — Lucerna senza vernice di terra rossa e di forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O, ma senza protuberanza. Intorno all'infondibolo è profondamente graffito

ΓSEVΓ

Le prime due lettere sono troppo danneggiate per poter dire quali esse siano. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

23. Tav. d'agg. Q n. 96. — Fondo di piatto o coppa a vernice nera, su cui è impresso quattro volte un bollo quadrangolare, che entro un riquadro ha due lineette

decussate (×). Sotto il fondo havvi un graffito composto delle lettere

APAPLO

Le due prime sono più probabilmente AP che il nesso di AP e potrebbero ritenersi per un primo tentativo mal riuscito del seguente *Aplò*. — Collezione Costa.

24. Tav. d'agg. P n. 9. — Fondo di coppa o di piatto a vernice nera di fattura non fina (diametro massimo del tondo del piede cent. $6\frac{1}{2}$); nella parte esterna del medesimo, e precisamente nel sottofondo sta graffito in circolo

STATIA · CATINO

Le irregolarità prodotte dalla rottura del vaso attorno il fondo furono anticamente in qualche modo levigate e arrotondate per mezzo di una lima, in guisa da ricavarne una specie di piattino, cui il primitivo orlo del piede serve di margine. L'epigrafe è chiara e dovrà leggersi *Statia*(*i*) *catino*(*m*), cioè « catino di Stazia ». — Collezione Costa.

Nel resoconto sulle scoperte avvenute nel sepolcreto esquilino riferisce il Lanciani, che dalla regione delle arche, le quali in gran numero furono trovate fra le chiese di s. Giuliano, s. Vito e s. Eusebio, tornò alla luce fra vari altri oggetti di epoca arcaica anche « un fondo di vaso a vernice nera con la memoria graffita CATIA CATINO »[1]. Fondandosi sopra questa notizia il Garrucci si occupò del graffito[2], in cui credè poter ravvisare il nome di una sconosciuta dea *Catia*, concludendo che « il romano catino sia da attribuire piuttosto ad una data più recente che più antica del secolo quinto ». Trovasi quindi ripetuto il graffito nella *Sylloge* del Garrucci al n. 2307, quantunque vi figuri come tracciato « *in lucerna fictili* »[3]. Io ho fatto

[1] *Bull. d. comm. archeol. municip.* 1875 p. 49.

[2] *Civiltà cattolica* 1876 (serie IX vol. X, quaderno [illegible]) p. [illegible]

[3] Dal Garrucci lo prese Gamurrini *Appendice al corpus inscr. ital. del Fabretti* n. 920.

ripetute ed accurate ricerche nei magazzini della Commissione archeologica comunale per ritrovare il fondo del sopracitato graffito, senza però rinvenirlo. Ciò m'induce a credere che il fondo di vaso a vernice nera veduto e notato dal Lanciani forse ancora sul posto sia per qualche combinazione nuovamente scomparso fra le terre; che poi ritornato alla luce sia venuto in commercio, donde passò nella collezione del sig. Costa. In questo caso dunque — e parmi cosa certa —, il fondo riportato dal Lanciani e quello della collezione Costa sono la medesima cosa ed al posto della nuova dea *Catia* dovrà quindi mettersi la semplice mortale *Statia*.

b. Lettere, sigle, monogrammi ed altro.

25. Tav. d'agg. Q n. 16. — Frammento di piatto a vernice nera. Nella parte esterna vicino al piede è graffito

SAR

L'iscrizione è intera. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

26. Tav. d'agg. Q n. 17, 17a. — Vaso a vernice nerissima, di forma cilindrica che si allarga alquanto alle due estremità (alt. cent. 5 $^1/_2$). Sotto il fondo è graffito in due differenti posti

ΠΑΠ e ΑΝΙ

I due graffiti sembrano esser tracciati da mani diverse. Fu rinvenuto all'Esquilino, 1ª zona, isolato 21, cioè fra le vie Carlo Alberto, Rattazzi, Napoleone III e la piazza Vittorio Emanuele. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

27. Frammento di piatto o coppa a vernice nera. Nell'esterno si scorgono diversi tentativi di graffiti fatti forse da mani diverse, alcuni de' quali si possono scambiare con le molte corrosioni della vernice. Quel che si distingue con maggior certezza è una isolata

D

e più sotto, presso il piede,

AEI

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

28. Tav. d'agg. Q n. 12. — Lucerna a vernice nerissima, di forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O. Sul dorso del becco è graffito

SA g

Presso di me.

29. Tav. d'agg. O n. 17, P n. 13. — Lucerna a vernice nera (in alcune parti di color bruno-nerastro) col pizzo al solito posto e con due piccoli buchi per la circolazione dell'aria (2). Sul disco sono graffite le tre lettere

CIO

fra le quali è rimarchevole per la sua forma la lettera *g*. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

30. Tav. d'agg. P n. 12. — Lucerna a vernice nera con iridescenza argentina, di forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O. Sul fianco destro del becco è graffito

STA

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

31. Tav. d'agg. Q n. 22. — Piccola lucerna a vernice nera con iridescenza metallica, di fattura trascurata e di forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O. Sul lato destro del corpo veggonsi malamente graffite tre lettere che sembrano essere

CNV

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

32. Tav. d'agg. Q n. 7. — Pignatta di grossolana argilla rosso-nerastra mescolata a gran quantità di mica, di forma simile alle olle cinerarie solite a trovarsi nei colombari romani (alt. 0,15, diametro della bocca 0,125). Sul ventre è graffito

AMV

cioè il nesso delle tre lettere A, M, V. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

33. Lucerna senza vernice di argilla rossastra (forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O) con un piccolo bollo ovale sul dorso del becco simile a quello riprodotto alla tav. d'agg. P n. 32. Sul piatto havvi graffito

AN

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

34. Piccola coppa a vernice nera con largo margine rivoltato. Nella parte esterna, vicino al piede, è graffito

C:N

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

35. Lucerna a vernice nera di forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O. Sul corpo della medesima, nella parte di dietro, sono profondamente incise le due lettere

C N

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

36. Lucerna senza vernice di terra rossastra con piccola protuberanza al lato destro (forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O). Sul piatto sono profondamente incise le due lettere

CP

mentre sul dorso del becco si vede graffito, più leggermente, il segno rappresentato alla tav. d'agg. Q n. 46. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

37. Piccola lucerna a vernice nera di forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O. Sul suo fianco destro è graffito

DM

Trovata nel settembre 1877 dietro la chiesa di s. Antonio. — Presso di me.

38. Lucerna a vernice nera col cornetto al solito posto (forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O). Sul dorso del becco sono graffite le due lettere

LP

Rinvenuta nella seconda metà di settembre 1877 presso la chiesa di s. Antonio. — Presso di me.

39. Tav. d'agg. Q n. 24. — Lucerna a vernice nera (in alcune parti bruna) di forma uguale al n. 1 della tav. d'agg. O. Sul dorso del becco porta graffito

LV

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

40. Lucerna a vernice nero-olivastra di forma simile al n. 8 della tav. d'agg. O, col cornetto forato. Sul piatto alquanto concavo è graffito

N

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

41. Lucerna a vernice nera di forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O. Sul dorso del becco è graffito

OV

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

42. Nell'interno di una piccola tazza o coppa a vernice nera con iridescenza metallica è leggermente graffito

ⲋ L

Così almeno parmi doversi leggere il graffito; poichè tenendo la coppa in direzione opposta le due lettere apparirebbero in questo modo 7ⲋ e sarebbero quindi scritte da destra a sinistra con alfabeto non latino, ciò che mi sembra improbabile. Per la s rivolta a sinistra già in epoca arcaica non mancano esempi[1]. — Collezione Costa.

43. Fondo di coppa a vernice nera con quattro rosette impresse. Sotto stanno graffite le due lettere

TI

Collezione Costa.

44. Lucerna a vernice in parte nera, in parte rossastro-olivastra di forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O. Sul dorso del becco è graffito

VF

Oltreciò avea un'altra iscrizione graffita presso l'attaccatura del becco la quale principiando dal fianco destro girava

[1] Cf. Garrucci *Syll.* n. 490. Kirchhoff *Gesch. d. griech. Alphab.* ed. 3ª nelle tavole delle forme alfabetiche.

fin sotto il becco. Di questa a motivo della corrosione della vernice non rimangono che indistinte tracce, fra le quali sono sicure soltanto le due ultime lettere dell'iscrizione....C·L. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

45. Tav. d'agg. Q n. 25. — Lucerna senza vernice di terra rossastra e di forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O, ma senza la solita protuberanza. Sul piatto è graffito

AA

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

46. Tav. d'agg. O n. 12. — Lucerna a vernice nera col cornetto poco sviluppato al suo fianco destro. Nel bel mezzo del corpo, nella parte di dietro, è graffito

A

cioè il nesso di A P. È notevole la forma della lettera A. — Collezione Costa.

47. Lucerna a vernice nero-olivastra col cornetto al solito posto (forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O). Sul dorso del becco è inciso a taglio

N

che è più probabilmente il nesso di AV che quello di AN. — Presso di me.

48. Tav. d'agg. Q n. 26. — Frammento di piatto a vernice nera. Nella parte esterna, presso il piede, è graffito il nesso

AV

Magazzini della Commissione archeologica comunale.

49. Tav. d'agg. Q n. 41. — Lucerna a vernice nera con iridescenza metallica di forma simile al n. 9 della tav. d'agg. O. Sul dorso del becco è graffita la lettera

A

con appresso un segno che può dubitarsi sia casuale, e sul fianco destro del becco la lettera

A

più probabilmente una Λ impiantata come la prima sull'asta destra anzichè una ꟻ. È notevole che ambedue le lettere accennano a scrittura da destra a sinistra[1]. — Collezione Costa.

50. La lettera A trovasi graffita: *a*) Nella parte esterna di un vasetto a vernice nera con iridescenza a vari colori, di forma cilindrica che superiormente si allarga a guisa di campana (alt. 63 mill.). — Magazzini della Commissione archeologica comunale. *b*) Sopra il dorso del becco d'una lucerna a vernice nera (forma n. 1 della tav. d'agg. O) è incisa a taglio in questa forma A. — Presso di me. *b*) Nell'esterno di una piccola coppa a vernice nera con iridescenza a vari colori è graffita in questa forma A. — Presso di me.

51. La lettera B è segnata sul dorso del becco d'una lucerna a vernice nera (tav. d'agg. O n. 11). — Collezione Costa.

52. La lettera E è graffita sotto il fondo di un vasetto (alt. 39 mill.) a vernice nerissima e di forma cilindrica la quale va allargandosi alle due estremità. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

53. La lettera F sta graffita sotto il fondo di una coppa frammentata a vernice nera. — Ivi.

54. La lettera H (se non sarà un semplice contrassegno lineare) è incisa: *a*) Sul dorso del becco d'una lucerna a vernice nera con iridescenza metallica (forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O). — Magazzini della Commissione archeologica comunale. *b*) Di forma un poco più irregolare (tav. d'agg. Q n. 40) trovasi graffita sotto un fondo di piatto a vernice nera. — Ivi.

55. La lettera M sta graffita: *a*) Sopra il ventre di un orciuolo a un manico (alt. 9 $^1/_2$ cent.) senza vernice. Siccome la lettera non trovasi nel bel mezzo, ma da un lato, potrebbe ben essere la prima lettera d'un graffito non condotto a termine. — Magazzini della Commissione archeo-

[1] Cf. le mie osservazioni *Ann. d. Istit.* 1880 pag. 169 seg.

logica comunale. *b*) Di forma un poco meno regolare è graffita sul piatto di due l u c e r n e, una senza vernice (forma n. 15 della tav. d'agg. O), l'altra a vernice olivastra munita al solito posto d'un pizzo forato. La prima presso di me [1], l'altra proveniente dal Viminale (?, più probabilmente Quirinale) nei magazzini della Commissione. *c*) Nell' esterno d'una c o p p a a vernice nera (alt. quasi 6 cent.), nel centro della quale è impressa una rosetta o stella, trovasi graffita in questa forma ⴷⵍ; nel lato opposto vi sono due lineette parallele || parimenti graffite. — Ivi.

56. La lettera N è segnata: *a*) Presso il piede d'un p i a t t o frammentato a vernice nera, nel cui interno è impresso quattro volte un piccolo bollo quadrato ad ornato. — Magazzini della Commissione archeologica comunale. *b*) Sotto un fondo di c o p p a a vernice nera la medesima lettera trovasi segnata in modo molto rozzo; e poichè contiene parecchi segni di più, rimane incerto se sia semplicemente una N oppure il nesso ꟿ. — Ivi.

57. La lettera Ր havvi graffita sul dorso del becco d'una l u c e r n a a vernice nera (forma uguale al n. 5 della tav. d'agg. O ma senza il pizzo), intorno al corpo della quale erano alcuni grossolani segni graffiti che a motivo della corrosione non si possono più ben riconoscere. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

58. La lettera S di forma in parte angolosa è notata sul corpo d'una l u c e r n a a vernice nera con forte iridescenza metallica (forma simile al n. 12 della tav. d'agg. O, ma più grande). Sul dorso del becco della medesima lucerna è graffito il segno rappresentato alla tav. d'agg. Q n. 42. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

59. La lettera T trovasi segnata sopra il corpo di due l u c e r n e a vernice nera (forma simile al n. 2 della tav.

[1] Sotto il fondo di questa lucerna fu graffito dall'antiquario da cui l'acquistai l'iscrizione VIRI DIVI. E di tal genere di moderni graffiti eseguiti su vasellame proveniente dall'Esquilino o dal Tevere ne conosco più di uno.

d'agg. O), nonchè sul dorso del becco d'una terza lucerna di simile forma. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

60. La lettera V è graffita: *a*) Sul dorso del becco d'una lucerna a vernice nera di forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O. — Magazzini della Commissione archeologica comunale. *b*) Sopra un'altra lucerna d'ugual forma trovasi al medesimo posto foggiata in questo modo V. — Ivi.

Vedi inoltre al n. 12, 88, (98), 104, 105.

Accennerò in fine i diversi contrassegni graffiti sopra lucerne, coppe ed altro vasellame nonchè alcuni pochi graffiti dai quali non ho potuto ricavare una lezione soddisfacente.

61. *a*) Tav. d'agg. Q n. 30 sul dorso del becco di lucerna a vernice nera; e sotto il fondo della medesima il n. 47 della stessa tavola (presso di me). — *b*) Ivi n. 50 e 50a, il primo sul dorso del becco, il secondo al lato destro d'una lucerna a v. n. (coll. Costa). — *c*) Ivi n. 36 sul dorso del becco di lucerna a v. n. (coll. Costa). — *d*) Ivi n. 27 al lato destro d'una lucerna a v. n. (magazz. d. Commissione). — *e*) Ivi n. 37 sul dorso del becco di lucerna a v. n. (presso di me). — *f*) Ivi n. 43 sul dorso del becco d'una lucerna a v. n. (mag. d. Commiss.). — *g*) Ivi n. 44 sul medesimo posto d'una lucerna a v. n. (coll. Costa). — *h*) Ivi n. 31 sopra un frammento di piatto a v. n. (mag. d. Commiss.). — *i*) Ivi n. 32 sul fondo d'un piatto o coppa a v. n. (ivi). — *k*) Ivi n. 33 sotto il fondo di una tazza a v. n. trovata nel novembre 1877 in via Cappellini (ivi). — *l*) Ivi n. 34 sul margine del fondo di una coppa a v. n. (ivi). — *m*) Ivi n. 38 vicino al piede di una coppa a v. n. (ivi). — *n*) Ivi n. 48 vicino al piede d'una tazza a v. n. (ivi). — *o*) Ivi n. 49 presso il piede di una tazza frammentata a v. n. (ivi). —

p) Il pentagramma è graffito nell' esterno di una coppa a v. n. (mag. d. Commiss.).

q) Oltreciò non poche lucerne, fondi di coppa ed altro vasellame (cf. per es. *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878

tav. XIII-XIIII n. 8 e pag. 188) contrassegnato con due linee incrociate ad angolo più o meno retto.

Vedi inoltre ai nn. 1, 4, 11, 12, 36, 58, 66, 68, 71, 77, 107.

62. Tav. d'agg. Q n. 28. — Frammento di coppa a vernice in parte nera, in parte olivastra; nel centro è impressa una rosetta. Sotto il fondo esiste l'avanzo di graffito rappresentato nella citata tav. d'agg. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

63. Tav. d'agg. Q n. 19. — Fondo di coppa a vernice nera nel cui centro è impresso quattro volte un piccolo marchio quadrangolare ad ornato. Sotto questo fondo trovasi il graffito riprodotto nella citata tav. d'agg., in cui si potrebbero forse ravvisare quattro lettere scritte da destra a sinistra. — Collezione Costa.

64. Tav. d'agg. Q n. 18. — Lucerna a vernice bruno-rossastra (forma simile al n. 1 della tav. d'agg. O). Sul suo lato destro sta il graffito riprodotto alla citata tav. d'agg. — Presso di me.

65. Tav. d'agg. Q n. 29. — Piccola lucerna di forma simile alla precedente, a vernice nera con iridescenza a vari colori. Sul suo lato sinistro stanno graffiti i segni (lettere?) rappresentati alla citata tav. d'agg. — Presso di me.

66. Tav. d'agg. Q n. 14. — Frammento di piatto a vernice nera. Nella parte esterna è graffito un pentagramma (noto anche sotto il nome di segno di Salomone). Sotto il fondo, che non è verniciato, sta il graffito riprodotto nella citata tav. d'agg. Le lettere indicate a sottili tratti sono graffite così leggermente che non si può decidere se siano state tracciate prima o dopo la cottura del vaso; più probabilità ha la seconda supposizione. Il segno più marcato fu evidentemente sovrapposto da un altra mano. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

e. Note graffite in lingua greca.

67. Tav. d'agg. Q n. 10. — Scodella o coppa poco profonda munita di una sola ansa, di bucchero laziale color bruno-rossastro, fatta evidentemente a mano (diametro interno 0,11-0,12, esterno 0,14-0,15; altezza 0,032-0,041). Impasto e fattura rivelano un epoca abbastanza arcaica. Trovasi rappresentata negli *Ann. d. Istit.* 1876 tav. d'agg. D. Sotto il fondo si leggono le tre lettere

ΔꓘI

le quali furono graffite, come a me sembra, dopo la cottura del vaso, sebbene il solco delle lettere sia tale da non escludere assolutamente la possibilità, che siano state scritte sopra l'argilla già indurita, ma prima della cottura. È da notare che mentre la lettera I è formata secondo il sistema ad angolo retto, la lettera ꓘ fu foggiata nella più vetusta sua forma [1]; è inoltre alquanto inclinata in avanti.

La tazza fu pubblicata dal ch. P. Bruzza [2] che vi riconobbe giustamente lettere retrograde appartenenti all'alfabeto greco, concludendone, ciò essere « un probabile indizio che il figulo che lavorò questa tazza fosse, originario della Campania, giacchè essendo di argilla propria dell'Esquilino, non si può pensare che vi pervenisse per la via di commercio. Come che sia, non credo che questa stoviglia sia più antica del quinto secolo di Roma » (*Bull. comunale* cit. pag. 179 seg.) [3]. Fu ritrovata alla profondità di sei metri nello scavo di una fogna vicino al palazzo di villa Altieri sull'Esquilino. — Presso il sig. Leone Nardoni.

[1] Cf. le mie osservazioni *Ann. d. Istit.* 1880 pag. 171-173.

[2] *Ann. d. Istit.* 1876 pag. 86; cf. anche *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 pag. 179 seg.

[3] Il Gamurrini riportando questo graffito nella sua *Appendice al corpus inscr. lat. del Fabretti* n. 917 vorrebbe ammettere anche la probabilità che le tre lettere spettassero all'alfabeto etrusco.

68. Tav. d'agg. O n. 6, Q n. 11. — Lucerna a vernice nera con cornetto forato al suo lato destro. Sul piatto havvi da un lato

ΑΓΑ

graffito con poca diligenza, dall'altro lato il segno riprodotto al n. 35 della tav. d'agg. Q. Nelle tre lettere ravviseremo uno dei molti nomi greci principianti con 'Αγα-. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

69. Tav. d'agg. P n. 2, 2a. — Lucerna a vernice nera, in parte brunastra. Al suo lato destro è graffito

ꞴIꞴIOC

che è indubitatamente il gentilizio *Vibius*. Fu rinvenuta nei primi giorni dell'anno 1881. — Collezione Costa.

70. Tav. d'agg. P n. 5. — Nella grotta sepolcrale venuta alla luce nel viale Principessa Margherita fra molti altri frammenti di fino vasellame d'importazione si rinvenne anche una scheggia di vaso di pallida argilla dipinto con strie nere e color morellone, sulla quale sta un breve graffito tracciato nell'argilla già cotta. Il Lanciani ne pubblicò il fac-simile nella sua relazione intorno alle scoperte della vetusta necropoli esquilina [1], riconoscendovi « sigle graffite di etrusca paleografia, delle quali non è di mio istituto tentare l'interpretazione » (*Bull.* cit. pag. 48). Il Garrucci riconobbe non trattarsi di scrittura eseguita da destra a sinistra ed esser perciò erronea l'opinione espressa nel citato Bullettino che il frammento per isbaglio fosse stato collocato in senso inverso; ma tratto in inganno dal poco accurato fac-simile del graffito stesso, e di più vedendo in questo due lettere le quali realmente non si vedono (almeno in quanti esemplari ho potuto consultare), vi riconobbe le due parole *Klefi su(m)*, concludendo in questo modo: « Nell'ipogeo adunque, al quale appartiene questo coccio letterato, fu deposto un Clefio in

[1] *Bull. d. comm. archeol. munic.* 1875 tav. VI-VIII n. 21.

un'epoca non facile a determinare, ma che forse coincide colle olimpiadi 80-86, nelle quali i Tirreni etruschi tennero la Campania » [1].

Ora l'iscrizione graffita sul frammento di cui trattiamo, non è nè etrusca nè osco-etrusca, ma semplicemente greca e dice

ΚΤΕΚΤΟΥ

La parola non è mancante in alcuna parte, la lezione non lascia quasi alcun dubbio; sembra trattarsi di un nome di persona posto nel secondo caso, quantunque l'insolita sua formazione non permetta di asserire ciò con tutta certezza. — Sala delle terrecotte del nuovo museo capitolino.

71. Tav. d'agg. P n. 27. — Lucerna senza vernice di argilla rossastra (forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O) e munita di una protuberanza al suo lato destro. Sul disco, intorno all'infondibolo, è graffito

ΦΑΡΝ

e sul dorso del becco havvi due tagli orizzontali e paralleli. Trattasi certamente di un nome come Φάρναγος o simile. — Presso di me.

72. Tav. d'agg. Q n. 23. — Lucerna a vernice parte nerastra, parte di color bruno-rossastro (forma del n. 1 della tav. d'agg. O). Sul dorso del becco è graffito

ΧΛ

Sembrano essere le due lettere greche Χλ. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

II. Vasellame con iscrizioni dipinte.

73. Tav. d'agg. R n. 6, grande al vero. — Frammento di coppa a vernice nera con iridescenza metallica. Nell'interno, presso il margine, è dipinta con color giallo-arancio una corona, forse d'ulivo; intorno al centro girava una

[1] *Civiltà cattolica* 1876 (serie IX vol. X quaderno 622) pag. 470.

fascia violetta fra due linee bianche più strette. Nello spazio fra la corona e l'ornato centrale è scritto col medesimo colore della corona [1]

ME

Attesa la grande somiglianza di questa coppa con alcune coppe insignite di iscrizioni parimenti dipinte, le quali ai nomi di divinità uniscono la parola *pocolom* o *pocolo* [2], non dubito riferire alla medesima classe anche il presente frammento, e suppliremo quindi la tronca epigrafe in *Me[nervai pocolom]* opure *Me[rcuri pocolom]*. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

74. Quattro coppe frammentate a vernice nera, nel cui centro è dipinta con colore nerissimo esposto all'azione del fuoco la lettera

H

di forma più o meno regolare. Un'altra simile coppa ha la medesima lettera (cf. tav. d'agg. Q n. 51) dipinta con vernice giallognola. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

III. Marche di fabbrica.

a. Stoviglie di argilla.

75. Tav. d'agg. P n. 3, R n. 13. — Gutto d'argilla biancastra di fino impasto senza vernice, alto 10½ cent. Sul manico è impresso un bollo a piccole lettere rilevate col nome del fabbricante

C · CALONI [3]

[1] Tutti i colori con cui fu dipinto sulla vernice nera, furono esposti all'azione del fuoco.

[2] Col nostro frammento si confronti specialmente Ritschl *priscae lat. mon. epigr.* tav. X α, β.

[3] Simile « *poculum ex creta tenuissima, quae coliculus vocatur, ramis et foliis eleganter ornatum, in agro caeretano inventum* » col nome CALONI (Garrucci *Sylloge* n. 494).

Le lettere hanno tutte un tipo abbastanza arcaico. Fu rinvenuto nella seconda metà del mese di ottobre 1879 insieme a vasellame a vernice nera nella regione del sepolcreto esquilino, e come appariva dagli avanzi di terra ancora aderenti, nello strato di terreno vergine. — Presso di me.

76. Fondo di piccolo vasetto a vernice bruna, nel cui centro havvi un bollo piediforme con lettere mal riuscite che sembrano potersi leggere

GELI

Per la fattura e la particolarità del bollo piediforme questo fondino molto si avvicina al vasellame di genere aretino. — Collezione Costa.

77. Tav. d'agg. O n. 14, R n. 14. — Sopra due lucerne di forma e grandezza quasi identica, una a vernice nera, l'altra a vernice rossa, è impresso col medesimo timbro il bollo a lettere rilevate

PRAISE

Nella lucerna a vernice nera si scorge inoltre sul dorso del becco, ove si diparte dal corpo, il segno

inciso a taglio dopo la cottura. Il nome impresso per mezzo del sigillo è chiarissimo; soltanto in quello della lucerna nera l'ultima *i* poco è visibile, perchè si confonde col margine del sigillo. Propongo di leggere *Praise(ntis)*, giacchè la mancanza d'interpunzione non permette di pensare a *P. Rai. Se(...)*. La *p* è di pura forma quadrata, e la *s* perfettamente angolosa; anche la *r* si avvicina alla forma angolosa ma in modo contrario al solito, essendo orizzontale il primo tratto che si diparte dalla sommità dell'asta verticale[1]. — Collezione Costa.

[1] Mi era venuto il dubbio che il bollo P·CAISI (uno *in manubrio vasculi ex creta caolina* una volta esistente al Kircheriano (Gar-

78. Tav. d'agg. P n. 16. — Sotto il fondo d'un vasetto frammentato a leggera vernice nero-brunastra è impresso con bollo di forma ovata (diam. mill. 18 e 13)

SER · RVLI · C · S ·

oppure RVLI · C · S · SER ·, non essendo certo da che parte si deve principiare a leggere [1]. Le lettere sono rilevate, i punti rotondi. Fu rinvenuto all'Esquilino, 1ª zona, isolato 15, cioè fra le vie Gioberti, Principe Amedeo, Mazzini e la chiesa di s. Antonio. — Magazzini della Commissione archeologica communale.

79. Tav. d'agg. R n. 16. — Nel centro interno *a*) di un piatto profondo a vernice nera (tav. d'agg. R n. 16*a*, diam. cent. 20 ½), *b*) di una tazza ansata a vernice nera (ivi n. 16*b*, diam. cent. 11 ½), *c*) di una coppa a vernice in parte nero-olivastra, in parte rossastra (ivi n. 16*c*, diam. cent. 17 ½), *d*) di un fondo di coppa a vernice rossastra, *e*) di un fondo forse di coppa a vernice nera è impresso un bollo rotondo (generalmente il bollo è circondato da una larga zona a lineette impresse) che rassomiglia perfettamente alla riproduzione di una moneta avendo anche il cerchio dentellato. Vi si vede Ercole rappresentato di faccia con la testa rivolta a sinistra. Poggia sulla clava che tiene nella sin. (dal rispettivo braccio pende la pelle di leone), mentre nella mano del destro braccio sollevato tiene un vaso a due

rucci *Syll.* n. 509), un'altro *in manubrio folliis* proveniente da Vulci (*C. I. L.* I. n. 1499, Ritschl *priscae lat. mon. epigr.* tav. XI *K* e tav. XCVIII (pag. 91-98) lettera *O* e *o'*) non fosse differente dal bollo delle due lucerne esquiline, tanto più che in una di queste il marchio apparisce essere ΓRΛISI. Ma poichè tutti lessero Γ·ΚAISI, non credo dover più dubitare dell'esattezza di tale lezione.

[1] Non sarebbe impossibile che il figolo nominato in questo bollo avesse relazione con la famiglia dello zecchiere *P. Servilius M. f. Rullus*, il quale coniò non molto prima dell'a. 670 di Roma (Mommsen *hist. de la monn. rom.* vol. II pag. 406 n. 211).

manichi (kantharos). Nel campo a sin. una stella a otto raggi, a destra l'iscrizione

AERAR

Sembra certo che il bollo non sia fatto coll'impronta presa da una vera moneta, poichè neanche il ch. Friedländer, a cui mi rivolsi per sapere se fra le monete esistesse un tipo analogo, seppe indicarmi una moneta corrispondente al nostro bollo. Anche le monete di Eraclea nella Lucania, che più delle altre gli si avvicinano, rappresentano un tipo differente. Dovrà quindi considerarsi questo bollo come una libera riproduzione d'un tipo monetale, cui il figolo quasi ad imitazione della leggenda di un nummo aggiunse il proprio nome che sembra essere quello di *Aerarius*, gentilizio conosciuto nell'epigrafia [1]. *b* fu rinvenuto nel set-

[1] Sulla tav. d'agg. R n. 15 è riprodotto un bollo consimile, ma di fattura molto più trascurata e senza l'iscrizione. Sta impresso nel centro interno *a*) di un fondo di coppa o piatto a vernice nera con iridescenza metallica, presso di me; *b*) di un fondo consimile, nei magazzini della Commissione archeologica comunale.

Aggiungo un'altra impronta di simil genere che esiste nel centro interno di tre fondi di coppa o piatto a vernice nera (uno nei magazzini della Commissione archeologica comunale, uno presso il sig. Costa, uno presso di me). È di forma quasi tonda (diam. 2 cent.) e rappresenta Ercole barbato rivolto a sin. col cornucopiae nel braccio sin., da cui pende la pelle leonina, che tiene nella d. distesa un kantharos. Accanto all'eroe, e precisamente sotto al kantharos, sta un altare ardente di forma cilindrica cinto di un serto. Fra Ercole e l'altare è situata la clava. L'impronta corrisponde perfettamente a quella fatta delineare dallo Heydemann nel 3° programma Winckelmanniano di Halle (*Mittheilungen aus d. Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien*, Halle 1879) a pag. 5 e di cui egli tratta a pag. 27, la quale trovasi sopra un frammento di coppa a vernice nera esistente nel museo di Berlino (Gerhard, *Neuerworbene ant. Denkmäler*, appendice al fasc. 3 pag. 104 n. 1974), ma d'ignota provenienza. Con ragione lo Heydemann la suppone proveniente dall'Italia meridionale e stima che l'impronta sia una libera riproduzione di un tipo monetale di Eraclea. Sbaglia però lo stesso Heydemann riguardo al noto ornato di alcune tazze capuane fatto con un nummo siculo, e ciò dimostrerò in altra occasione.

tembre 1877 presso s. Antonio, c presso la via Merulana. — *a* e *c* nei magazzini della Commissione archeologica comunale, *b* e *d* presso di me, *e* nella sala delle terrecotte del nuovo museo capitolino.

80. Tav. d'agg. P n. 17. — Frammento di grande piatto a vernice nera con iridescenza metallica. Nel centro è impresso con bollo quadrangolare (mill. 12 × 8 ½)

Q·F

a lettere rilevate. Intorno sono alcuni piccoli bolli ad ornato. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

81. Tav. d'agg. P n. 28. — Fondo di piatto (?) a vernice nero-brunastra col bollo quadrangolare (millim. 6 ½ × 7)

RER

tre volte ripetuto. — Collezione Costa.

82. Tav. d'agg. P n. 29. — Fondo di coppa a vernice nera, nel cui centro è ripetuto quattro volte un bollo quadrato (mill. 7 × 7) che sembra doversi leggere

SEX

Collezione Costa.

83. Tav. d'agg. P n. 18. — Fondo di piatto a vernice nero-olivastra, in cui sta impresso quattro volte il bollo quadrangolare (mill. 6 × 6)

C·V

a lettere rilevate. Nel medesimo frammento havvi un segno in qualche modo simile ad una A, leggermente graffito nella vernice dalla parte interna, e la lettera V tracciata nella cavità esterna del fondo dopo la cottura. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

84. Piccola coppa a vernice rossastra poco lucente, di fattura abbastanza fina (alta mill. 28, diametro 61 mill.). È ornata nella parte esterna di due falli in rilievo posti

da un lato e dall' altro immediatamente sotto il margine superiore. Nel centro interno havvi un piccolissimo bollo piediforme in cui sono le lettere rilevate

HLΓ

Fu rinvenuto nello strato di terreno vergine più probabilmente sul Quirinale che all'Esquilino. — Presso di me.

85. Nel centro interno di due c o p p e frammentate a vernice nera è impresso un marchio quasi triangolare con la lettera

A

a rilievo. La sua forma speciale lascia però anche supporre che sia un monogramma composto delle lettere A, M, V. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

86. Tav. d'agg. O n. 4, P n. 15. — L u c e r n a di argilla grigiastra che aveva forse una vernice leggera un poco più scura, col cornetto al solito posto. Fattura piuttosto elegante. Nel sottofondo havvi la marca del fabbricante indicata in monogramma a lettere rilevate, non impressa posteriormente con apposito sigillo ma inserita nella madre-forma della stessa lucerna. Secondo tutte le apparenze in esso si nasconde un nome greco. Gli elementi alfabetici del monogramma che a prima vista si distinguono, sono H, P, A, T. — Esiste in parecchi esemplari, il migliore de' quali nella collezione Costa.

Cf. inoltre i nn. 108, 109, nonchè le poche lettere sopra una delle arette esquiline da me già pubblicata (*Ann. d. Istit.* 1879 pag. 276, tav. d'agg. R n. 6).

b. Lucerne di piombo.

87. Tav. d'agg. P n. 38. — L u c e r n a d i p i o m b o frammentata, sul cui manico ravvolto è scritto con lettere rilevate

M· COΓONI

In seguito dell'ossidazione la scrittura è molto danneggiata; nè è però sicura la lezione. — Presso di me.

Cf. altresì i nn. 110-114.

IV. Iscrizioni esquiline tracciate nell'argilla molle.

Ho creduto di non dover escludere da questa silloge una serie di arcaiche iscrizioni graffite provenienti dall'Esquilino, quantunque non sia accertata la loro pertinenza al gruppo di stoviglie spettanti alla necropoli, come lo sembra essere pei due saggi riportati al n. 97 e 98. Tuttavia la maggior parte fra questi oggetti scritti (n. 88-94 nonchè il n. 95) fu rinvenuta in vicinanza delle arcaiche tombe esquiline e quasi a contatto con esse, dimodochè localmente non sono da quelle disgiunti. Intorno a questi giova qui ripetere la notizia della scoperta riferita dal *Bull. d. comm. archeol. comunale* 1877 pag. 181 seg.: « Scoperta di gravissima importanza è quella avvenuta presso il punto ove la via dello Statuto sbocca nella via Merulana, cioè sotto l'angolo occidentale del convento dei Liguorini in villa Caserta. Esplorandosi per nostra cura quel suolo così ricco di pozzi funebri, la cui origine sembra anteriore a Servio Tullo, scoprimmo una vena di scarico che serpeggiava irregolarmente attraverso le arcaiche tombe, penetrando per breve spazio nel suolo vergine, quasi nel letto di un rigagnolo. Lo scarico è formato coi rifiuti di una fornace da figuline, anteaugustea, trovandosi esso scarico o inferiore o a livello colle fondamenta degli edifici mecenaziani. Il deposito conteneva coperchi di pignatte di forma mal riuscita, scheggie di anfore e dolî, blocchi di argilla vetrificata, pezzi di cosidetti « pesi da tessitore » ma di grande dimensione, due pesi di simil genere di grana finissima con buco passatore, canali da tetto, ed altri pezzi di oggetti e ninnoli apparentemente votivi. Alcuni di questi cimelii hanno iscrizioni segnate con franchezza sull'argilla ancor fresca.... Nell'istesso luogo furono ricuperati: un frammento di orologio solare piano, in lastra di gesso; un peso...., con la rappresentanza di un fallo ».

88. Tav. d'agg. B n. 10, 10*a*. — Arnese di grossolana argilla che ha forma difficile a descrivere. Rassomiglia in

qualche modo alla metà di una calotta di palla, internamente vuota, oppure alla metà di un pane rotondo, dal quale fu tolta la mollica; la sua sezione longitudinale rappresenta quasi la figura ⌓ (lunghezza ossia diametro 0,125, massima larghezza ossia radio del lato piano 0,08, altezza 0,065). Da una parte è quasi piano, convesso dall'altra. Alle due estremità del lato piano havvi un pizzo o protuberanza; una di queste è perforata. Nella parte piana fu graffito

C · SEXTIO · V · S

quando l'argilla era ancora molle. Che cosa rappresenti e a qual'uso abbia servito questo singolare oggetto, non so dire. Certo si è però che essendo in una parte perforato, la sua destinazione sembra esser stata quella di stare appeso; la quale circostanza rende poi probabile che possa esser un oggetto votivo. Il graffito fu pubblicato nel *Bullettino d. comm. arch. comunale* e nelle *Notizie degli scavi* (l. c. alla nota 1), ma l'interpretazione *C. Sextio(s) v(otum) s(olvit)* proposta dal Lanciani non trovò l'approvazione del Mommsen, il quale vi riconobbe piuttosto *C. Sextio(s) V(ibi) s(ervos)* confrontando alcune simili iscrizioni su manufatti figulini di Cales[2]. Proviene dalla via dello Statuto. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

89. 90. Tav. d'agg. R n. 11, metà del vero. — Frammento di un larghissimo cilindro di terracotta, rotto a sin. e a destra, ma intero nella sua altezza che importa 0,19. La parte esterna convessa ha superiormente qualche modinatura ed il ciglio arrotondato come il lembo di un vaso.

[1] Cf. *Notizie d. scavi* 1877 pag. 266, « in forma di orecchio », e similmente *Bull. d. comm. arch. comunale* 1877 pag. 182.

[2] *Ephem. epigr.* vol. IV (1879) pag. 246; sulla pag. 247 si espone come ad un individuo di genere libertino possa convenire il nome di *servus*.

Nella parte interna concava fu profondamente inciso nella creta ancora molle

P · SEXTI

Un altro frammento di cilindro del tutto simile al precedente (alto 0,18) ha anch'esso nella parte concava interna un avanzo di scrittura parimenti graffita prima della cottura che dice

IO · V · F

(tav. d'agg. R n. 12, metà del vero). Attesa la grandissima somiglianza non solo dei due frammenti ma anche del tipo della scrittura non dubito che in ambedue fosse segnata la medesima iscrizione *P. Sextio V. f*, cioè *P. Sestio(s) V(ibi) f(ilius)*; e poichè fu tracciata nell'argilla ancora molle, dovrà ritenersi per il nome del figolo. È singolarissimo il posto ove fu segnato cotesto nome, il quale doveva così necessariamente rimanere invisibile, quando il cilindro era intero e messo in opera. È altresì incerto a qual'uso abbiano servito i due cilindri, mentre è però indubitato che non sono « due frantumi di dolio », come opinò il Lanciani pubblicando i due graffiti [1]. Provengono dalla via dello Statuto. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

91. 92. Tav. d'agg. R n. 17, 18, metà del vero. — Due piramidi tronche di argilla molto rozza, ma ricoperte d'un sottilissimo strato di creta più fina. Sopra un lato della prima fu graffito

P · SII

(tav. d'agg. cit. n. 17), mentre nella testata sono incise due linee decussate. Sopra la seconda piramide stanno graffite al medesimo posto le stesse lettere (tav. d'agg. cit. n. 18); sulla testata sono incise due linee decussate, tagliate da

[1] *Bull. d. comm. archeol. comunale* 1877 pag. 182. 183; sono ripetuti nell'*Ephem. epigr.* vol. IV (1879) pag. 246.

una terra in questa guisa *. Le due piramidi sono rotte e mancanti nella parte inferiore, le indicazioni graffite però sembrano essere intere. Ambedue le abbreviate note, in cui dopo l'esempio del *P. Sextios V. f.* ritrovato nel medesimo luogo (cf. il n. precedente) potrà ragionevolmente supporsi l'indicazione del medesimo nome, furono graffite a mano, quando l'argilla era ancora molle, non impresse come si suppone nel *Bull. d. comm. arch. comunale* 1877 pag. 182, ove furono per la prima volta pubblicate [1]. Nella paleografia differiscono alquanto, massime nella forma della lettera *p*; sono però evidentemente della stessa fabbrica e contemporanee. Nè l'una nè l'altra di queste piramidi è perforata, come generalmente sogliono essere questi arnesi, conosciuti sotto il nome di « pesi da tessitore » o « pesi da telaio ». Provengono dalla via dello Statuto. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

93. Piramide tronca più piccola delle due precedenti (alt. 0,09) e di fattura più accurata. Sulla testata è segnata la lettera

M

incisa a larghi tratti, quando l'argilla era ancora molle [2]. Anche questa piramide non è perforata. Rinvenuta nella via dello Statuto. — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

94. Tav. d'agg. Q n. 8, metà del vero. — Frammento di mattone (erto 40-43 mill.) sul quale rimangono i seguenti avanzi di lettere segnate con lo stecco quando l'argilla era ancora molle



La prima lettera fu indubitatamente una O, ed una O potrebbe essere stata anche la terza, quantunque ciò non

[1] Una pubblicata anche nelle *Notizie d. scavi* 1877 pag. 267, ripetuta *Ephem. epigr.* vol. IV (1879) pag. 246.
[2] Menzionata nel *Bull. d. comm. arch. comunale* 1877 pag. 183.


ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

sia certo. Sul principio della seconda riga rimane l'avanzo d'un asta obliqua che potrebbe essere il residuo di una M. Fra la R e l'ultima lettera, che sembra esser stata una L, havvi uno spazio maggiore del solito. Il Lanciani che pubblicò questo frammento nel *Bull. d. comm. arch. comunale* 1880 pag. 30 n. 200, lo dice trovato « fra i rimasugli della fornace anteaugustea in via dello Statuto » donde provengono i nostri nn. 88-93, e tale provenienza egli me la confermò espressamente; nei « rapporti » degli ispettori della Commissione (14 gennaio 1880) per errore dicesi rinvenuto all'Esquilino « in via Principe Eugenio ». — Magazzini della Commissione archeologica comunale.

95. Tav. d'agg. B n. 1-5. — Nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino è collocato un oggetto che per la strana sua forma simile ad una torre sormontata da un cupolino, attira la curiosità dei visitatori. Consiste di tre grossi cilindri di terracotta sovrapposti l'uno all'altro, sui quali posa una specie di dolio troncato nella parte inferiore e terminante superiormente ad ampia bocca (tav. d'agg. cit. n. 1). Questi quattro pezzi riuniti hanno l'altezza di 2,20 [1]. I tre cilindri hanno tutti le pareti grosse 0,035 incirca, mentre l'ultima parte formata a guisa di doglio è assai più sottile, essendo erta 0,011; è questa inoltre di argilla e d'impasto alquanto differente. Il primo ed il terzo cilindro hanno ognuno due aperture o piccoli abbaini di forma semicircolare da un lato ed altrettanti al lato opposto; il cilindro di mezzo ha invece al posto corrispondente da un lato e dall'altro due prominenze, le quali internamente formano altrettante cavità. È pure da notare che questo secondo cilindro, ma soltanto

[1] Il cilindro inferiore è alto 0,61, il seguente 0,52, l'ultimo 0,62; il pezzo simile a doglio è alto 0,44 e misura all'orifizio 0,43-0,44 di diametro interno, 0,47 di diametro esterno. La maggiore larghezza (diametro) alla base del cilindro inferiore importa 0,825; a capo del cilindro superiore (quello sottoposto al doglio) importa 0,66. Si dovranno quindi correggere le misure indicate da Lanciani, *Le acque e gli aquedotti* pag. 190.

questo, è fatto superiormente ad incastro. L'ultimo pezzo formato a guisa di doglio, che una volta era ansato da ambo le parti, come ancora ben si distingue dalle tracce dell'attaccatura dei due manichi, ha all'orifizio un piccolo margine increspato o scanalato; ma questo margine è o tutto o quasi tutto di ristauro moderno [1], per cui rimane incerto se così fosse anche anticamente. Sopra la bocca è attualmente collocato un disco di terracotta (diam. 0,465, erto 0,025) munito da una parte di tre protuberanze coniche, alte 4 centimetri. In questo lato si legge l'epigrafe

ꟼCO·C·ΛΝΤΟΝΙΟ⟨

segnata a larghi tratti con lo stecco quando l'argilla era ancora molle (tav. d'agg. cit. n. 2; il fac-simile dell'iscrizione, metà del vero, al n. 3). Il tipo delle lettere è molto arcaico e si avvicina non poco al sistema grafico ad angolo acuto [2], il quale si manifesta specialmente nelle due lettere *e* e *t*.

Sul terzo cilindro (contando da giù) esiste una indicazione graffita prima della cottura a piccoli caratteri, finora rimasta inosservata,

IIIC ■ ≀·VI

(tav. d'agg. B n. 5), dalla quale però non so ricavare una lezione soddisfacente. Nello stesso cilindro sono graffiti presso il margine superiore, e precisamente nel bel mezzo al di sopra dell'ultimo abbaino, i due segni riprodotti nella cit. tav. d'agg. n. 4, tracciati anch'essi prima della cottura: mi sembrano essere segni di richiamo per servire alla sovraposizione dei vari cilindri.

[1] Dico tutto o quasi tutto, perchè coll'infelicissimo sistema di patinare ossia di imbrattare non solo le parti ristaurate, ma anche quel poco che rimane di antico, riesce talvolta assai difficile di vedere ove termina il ristauro e dove principia la parte antica.

[2] Cf. le mie osservazioni negli *Ann. d. Istit.* 1880 pag. 166 segg.

Ho creduto dover dare una descrizione più particolareggiata di questo oggetto, perchè ebbe la sorte di esser finora non solamente descritto in modo molto inesatto, ma di esser anche giudicato in maniera molto diversa, ravvisando in esso chi un pozzo o puticolo, chi una tomba. Giova anzitutto osservare che la restituzione fattane nella sala delle terrecotte non sembra rappresentarlo nel primitivo suo stato. Imperocchè nel *Bull. d. comm. arch. municipale* 1876 pag. 227 n. 50 si dice essere « formato di cinque grandi pezzi rotondi di terracotta da sovrapporsi ad incastro [1], l'ultimo dei quali è in forma di dolio con suo coperchio. I sette [sic] pezzi hanno pedarole per discendere e risalire all'interno [2]. L'orifizio del pozzo era chiuso dal suddetto coperchio » ecc. La confusione è manifesta; ma da questa sembrerebbe risultare come cosa certa che i cilindri erano originariamente cinque, non tre. Nei « rapporti » fatti dagli ispettori della Commissione archeologica comunale ho poi trovato le seguenti notizie intorno alla scoperta di questo oggetto (16, 23, 24, 29 maggio 1876): « Nell'allargamento della via Merulana e precisamente sotto l'antico parterre della già villa Caserta.... si scoprì un tubo fittile che approfonda nelle terre ed è composto, nella sola parte fino ad ora scoperta, di coperchio a forma semiellittica ed è rotto in più pezzi [3]; di una zona circolare con due spiraglie per parte semicircolari [4], e di altra zona con due manichi pieni per parte, e sopra incastro [5]. Questa ultima parimenti è rotta in più pezzi.... Oltre le zone già descritte si scoprì altra zona [6], ed appie' di questa un fondo circolare con tre bozze per piede di diam. 0,46 [7] ed il quale poggiava sopra il vergine. Sotto

[1] In realtà un solo cilindro è formato ad incastro.
[2] Soltanto i tre cilindri hanno le accennate pedarole.
[3] È questo il pezzo superiore formato a guisa di doglio.
[4] Sarebbe il cilindro superiore sottoposto al corpo di doglio.
[5] Trattasi del secondo cilindro con le due sporgenze umbilicate.
[6] Vale a dire il terzo cilindro di terracotta.
[7] È questo il disco o coperchio coll'iscrizione.

il medesimo vi è l' iscrizione *Eco C. Antonios* e segue un trombino circolare di s p e r o n e ripieno di terra.... Sotto le fasce o zone fittili, delle quali è parola nei precedenti rapporti, proseguiva la tromba di parallelepipedi di p e p e r i n o colle pedarole disposte una sotto l'altra, e dal lato Est si scuoprì un asola larga un m.[1] 0,25 [cioè 0,25 incirca] che serviva di sbocco alle acque, che dopo profondato alcun poco apparvero.... Nel trombino descritto.... si trovarono nello sterrarlo due pezzi di fondo di vaso etrusco ». Risulta da queste notizie che i cilindri di terracotta erano soltanto tre, ma che al di sotto faceva seguito una tromba composta da parallelepipedi di sperone o di peperino muniti anch'essi di pedarole. Questo fatto concorda più o meno colle notizie comunicatemi da persone le quali furono presenti allo scavo, che cioè i cilindri di terracotta basavano sopra simili cilindri di tufo, i quali giungevano fino a considerevole profondità [1]. Mi fu anche riferito che in fondo a questo pozzo erano alcuni sbocchi di cunicoli: ciò ha evidentemente relazione coll' « asola che serviva di sbocco alle acque » menzionata nei « rapporti » [2]. Anche riguardo al disco coll' iscrizione non esiste contradizione fra le notizie da me avute ed i « rapporti », poichè concordano nell'asserire essersi trovato nell'interno del trombino [3].

[1] Mi si dice che ognuno di questi cilindri era formato da due pezzi riuniti in questa guisa [illegible]; ma i rapporti parlano di una tromba di parallelepipedi, ed uno schizzo gentilmente favoritomi dal ch. Lanciani rappresenta questa parte del pozzo come composta da pezzi riquadrati di sperone disposti in circolo, per l' altezza complessiva di metri 1,15.

[2] Dal menzionato schizzo del sig. Lanciani apparisce chiaramente che lo sbocco era uno solo e che era formato in guisa di porta con architrave, alta 1,35, larga 0,30. Questo cunicolo si inoltrava per parecchi metri nel terreno perdendosene quindi le tracce.

[3] Secondo le notizie avute dallo Jordan (Bursian *Jahresbericht* vol. IV, 1874-75, parte 2 pag. 184) il disco sarebbesi invece trovato nelle terre vicine. Parlando di questo puteo il Jordan lo descrive come composto di sole lastre di tufo (Tufplatten), mentre non fa men-

Da tutte queste notizie, quantunque poco esatte e talvolta contradittorie, parmi però risultare quanto segue: 1) nel fondo del pozzo sboccava un cunicolo; 2) la rivestitura del pozzo consisteva inferiormente di massi o parallelepipedi di sperone (o peperino?) disposti a circolo e muniti di pedarole, superiormente di cilindi di terracotta, pure questi con pedarole [1]; 3) l'ultimo pezzo ossia la bocca del pozzo sembra veramente esser stato quel doglio troncato, che però per la sua fattura e spessore molto differente dai cilindri pare esservi stato adattato posteriormente; 4) il disco coll'iscrizione fu rinvenuto nell'interno del pozzo e poichè il suo diametro si adatta colla bocca del pozzo, dovrà perciò riguardarsi per il coperchio del puticolo.

Risulta in fine dal complesso di queste notizie, che l'oggetto oggi esposto nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino sia la parte superiore molto più probabilmente di un pozzo o puteo [2], che non di una tomba come altri giudicarono, non conoscendo evidentemente i particolari del suo ritrovamento [3].

Fu rinvenuto presso la via Merulana non lungi dal recinto di Servio e dal così detto auditorio di Mecenate [4];

zione dei cilindri di terracotta; accenna però ad una circostanza che combina in qualche modo con le osservazioni da me riferite, vale a dire che « eine dieser Platten ist an ihrem untern Ende mit einem viereckigen Loch versehen, welches in eine Art von Kanal einmündet ».

[1] Il pozzo sarebbe così stato d'ugual costruzione come alcuni altri pozzi rinvenuti nella stessa località rivestiti « di lastre di peperino nella parte che attraversa gli strati vergini, e di grandi cilindri di terracotta nella parte che attraversa il suolo di scarico » *Notizie d. scavi* 1877 pag. 266; cf. anche 1876 pag. 139, 1877 pag. 9.

[2] Così *Bull. d. comm. arch. mun.* 1876 pag. 227; Jordan in Bursian *Jahresbericht* vol. IV (1874-75) parte 3 pag. 184 e vol. XV (1878) parte 3 pag. 427.

[3] Così F. von Duhn nel *Bull. d. Istit.* 1878 pag. 151 nota 1 ne Dennis, *the cities and cemet. of Etruria* 2ª ed. vol. II pag. 494; all'uso sepolcrale almeno del disco coll'iscrizione accenna E. Stevenson nel *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 pag. 222.

[4] Cf. *Notizie d. sc.* 1876 pag. 139; erronea è l'indicazione del Jordan l. c. pag. 184.

dunque in prossimità immediata del luogo in cui avvenne la scoperta dei precedenti nn. 88-94.

96. Tav. d'agg. R n. 7, grande al vero. — Piccolo arnese di terracotta (alto 4-5 cent., largo 5[1]/[2] cent., erto fino a 18 mill.) di forma pressochè quadrata, un poco convesso nel lato superiore e piano in quello di sotto, di fattura trascurata. Nel lato superiore havvi quattro solchi orizzontali, i quali si dipartono da una fascia o lista rilevata, posta verticalmente nel bel mezzo di esso e munita di parecchie protuberanze. Sul lato liscio fu segnata nell'argilla ancora molle con tratti profondi la parola

SATVRNO

Che rappresenti questo oggetto, non oso decidere; il ch. P. Bruzza che lo propose in una adunanza del nostro Istituto [1], vi ravvisò le forme di un pettine e credè che fosse più probabilmente un amuleto contro il fascino anzichè un *ex voto*. Certo si è, che essendo forato, l'oggetto era destinato o ad essere portato sulla persona oppure ad essere appeso in qualche luogo. E poichè il nome di Saturno che in esso leggiamo e che non vi fu posteriormente graffito, ma bensì segnato dal figolo stesso, si collega col culto dei morti [2], parmi aver molta probabilità la congettura, esser questo un'oggetto destinato al culto dei defunti e quindi di natura funebre-votiva. Merita d'esser rilevata l'arcaica formazione delle lettere. Fu rinvenuto nella via Magenta. — Presso il sig. Leone Nardoni che gentilmente permise di trarne il disegno per questa pubblicazione.

97. Tav. d'agg. Q n. 15. — Frammento di vaso fatto al torno di grossolana argilla nerastra. Sotto il fondo ha le lettere

LHT

graffite quando la terra era ancora molle. L'ultima lettera è poco visibile, ma sembra essere una *t*. Il graffito fu pub-

[1] *Bull. d. Istit.* 1877 pag. 85.
[2] Cf. *Annali d. Istit.* 1880 pag. 187.

blicato dal ch. P. Bruzza[1] che con ragione lo ritenne per il principio del nome del figolo. A cagione della *l* ad angolo acutissimo stimò poi essere il graffito « anteriore alla fine del quinto secolo o del principio del sesto ». Si rinvenne presso la chiesa di s. Eusebio nel 1877. — Presso il sig. Leone Nardoni.

98. Coppa di grossolana terra bruno-cinericia di fattura molto trascurata, non però lavorata senza aiuto del torno. Nella parte esterna ha le due lettere

ΛA

graffite quando l'argilla era ancora molle. Il ch. Bruzza che pubblicò questo graffito[2] vi ravvisa le due lettere ΛA scritte forse da destra a sinistra e che ritiene per il principio forse del nome *Appius*. La scrittura retrograda ha certo molta probabilità; non credo però che la lettera Λ rappresenti una *p*, poichè le due aste sono di lunghezza eguale. Quale sia la lettera, non oso decidere, ma propongo come semplice congettura di leggere Aλ oppure Λα, non essendo impossibile che le due lettere appartenghino all'alfabeto greco. Fu rinvenuta nel novembre 1877 presso s. Eusebio. — Presso il sig. Leone Nardoni.

99. Tav. d'agg. R n. 8, grande al vero. — Disco umbilicato da ambe le parti, di argilla alquanto rozza (diam. 51-55 mill.). Da una parte vi è graffita nella creta già indurita, ma probabilmente prima della cottura, la lettera o la sigla rappresentata alla tav. d'agg. Q n. 39. Intorno all'uso cui può aver servito questo oggetto, parmi non potersi nulla affermare fuorchè esso sia stato destinato ad esser appeso, essendo forato vicino al margine. Si potrebbe forse pensare ad un amuleto che portavasi appeso a guisa di bulla, la cui forma esso richiama. La

[1] *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 pag. 186 e tav. XIII-XIIII n. 7.

[2] *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 pag. 185 e tav. XIII-XIIII n. 6, 6*a*.

fattura dell'arnese, il modo come è praticato il foro e la forma delle sigle indicano un' epoca abbastanza arcaica. Provenienza dell'Esquilino. — Collezione Costa.

Si veggano oltre ciò le lettere e le sigle graffite sulle arette della necropoli esquilina da me già pubblicate (*Ann. d. Inst.* 1879 pag. 292 seg., tav. d'agg. B n. 7-29).

V. Suppellettile analoga all'Esquilina trovata nel Tevere.

L'arcaica suppellettile cretacea delle tombe esquiline e quirinali non è rimasta isolata. Se ne rinvennero alcuni saggi anche in altre parti del suolo romano e suburbano, come per es. al Campo Verano, ed ultimamente si è incominciata a trovare pure nel Tevere. Alcune fra le lucerne ripescate per mezzo delle draghe dal letto del Tevere sono fornite di graffiti come le esquiline e non differiscono da queste nè per la forma nè per la fattura.

Oltre le lucerne, i piatti ed i vasellini a vernice nera si sono trovati nel Tevere anche le lucerne di piombo, le quali costituiscono una delle particolarità del sepolcreto esquilino.

100. Tav. d'agg. Q n. 21. — Sotto il fondo di un piatto a vernice nera, su cui è impresso quattro volte un piccolo sigillo con soggetto ora irriconoscibile, sta graffito nell'argilla già cotta

L SVRC[illegible]IGVS

Nel centro dell' iscrizione disposta in circolo si trovano graffiti alcuni segni rinchiusi da un quadrato che sembrano rappresentare il nesso di due lettere. Quanto al nome non è punto chiaro quale esso sia. Noterò soltanto che le due

È caratteristico in molti manufatti arcaici il modo come fu fatto il buco passatore: non ha cioè direzione diritta, ma forma un angolo molto ottuso, perchè si foravano gli oggetti per metà da una parte e per metà dall'altra in direzione alquanto inclinata in alto o in basso (⌣ ⌢).

lettere danneggiate fra R e I non possono esser state che ON oppure OV: e che il segno innanzi l'ultima S, il quale apparisce come una C, dovrà molto probabilmente ritenersi per un « pentimento ». — Magazzini del museo Tiberino (n. 2174).

101. Tav. d'agg. Q n. 20. — Lucerna a vernice nera (forma simile al n. 5 della tav. d'agg. O). Sul fianco suo sinistro è graffito dopo la cottura

P · VIIN

cioè il nome di un Publio Ven(. . .). Nelle due ultime lettere si ravvisano alcuni segni di pentimento. La lucerna fu ripescata dalle draghe sotto il Ponte rotto. — Magazzini del museo Tiberino (n. 1886).

102. Lucerna a vernice nera in qualche parte rossastra (forma eguale al n. 1 della tav. d'agg. O). Al suo lato sinistro è graffito dopo la cottura

DE

Magazzini del museo Tiberino (n. 1924).

103. Lucerna a vernice nera di forma simile al n. 2 della tav. d'agg. O. Sul dorso del becco sono graffite (dopo la cottura) le due lettere

MI

di cui la prima è profondamente incisa. — Magazzini del museo Tiberino (senza numero).

104. Lucerna a vernice bruno-olivastra di forma simile al n. 5 della tav. d'agg. O. Intorno al corpo è incisa a taglio (dopo la cottura) quattro volte la lettera o il segno

H

che vedesi ripetuto anche sul dorso del becco in questa guisa

I

Magazzini del museo Tiberino (n. 647).

105. Sotto un fondo di piatto a vernice nera è graffita dopo la cottura la lettera

A

Magazzini del museo Tiberino.

106. Frammento di piatto a vernice nera, nel cui centro è impressa una stella a 12 raggi. Sotto il fondo si lèggono le due lettere

LI

le quali, essendo graffite nell'argilla ancora molle, dovranno riguardarsi pel principio del nome del figolo. — Magazzini del museo Tiberino (n. 2192).

107. Sopra il dorso del becco di tre lucerne a vernice nera (forme simili ai nn. 7, 5 e 1 della tav. d'agg. O) sono graffiti i seguenti contrassegni

a ↥ *b* ✕ *c* ✱

(sulla lucerna coll'ultimo segno si veggono inoltre presso l'attaccatura superiore del manico i due segni + +). — Magazzini del museo Tiberino (n. 1790, 913, 1756).

108. Tav. d'agg. P n. 30. — Fondo di piatto a vernice nera. Nel centro havvi un piccolissimo bollo circolare colla rappresentanza di uno scorpione. Intorno è ripetuto quattro volte il marchio quadrangolare (mill. 7 × 6)

C · SEF

con lettere rilevate. — Magazzini del museo Tiberino.

109. Tav. d'agg. P n. 31. — Fondo di piatto a vernice nera, sul quale è ripetuto quattro volte il bollo rettangolare rappresentato alla citata tav. d'agg. Quali siano in questo monogramma le lettere che compongono il nome del fabbricante, non è chiaro. — Magazzini del museo Tiberino.

110. Frammento di lucerna di piombo, sul cui manico si legge il nome di

P · AVRELIVS

scritto con lettere rilevate. Trovato ultimamente nel Tevere fra il Ponte rotto e Ripagrande. — Magazzini del museo Tiberino.

111. Tav. d'agg. P n. 19. — Lucerna di piombo, alquanto frammentata, a forma di barca piuttosto profonda. Sul manico si legge

L · COPONIVS

È notevole la lettera *n* rivolta da destra a sinistra. — Collezione Costa.

112. Tav. d'agg. P n. 23. — Lucerna di piombo frammentata. Sul manico havvi il nome

ƧTATIVƧ

in cui sono notevoli le due *s* rivolte a sinistra. — Collezione Costa.

113. Tav. d'agg. P n. 21 e 22. — Lucerna di piombo, sul cui manico corto e non ravvolto si legge

ITATƧ

cioè il nome *Stati* scritto da destra a sinistra. — Presso di me.

114. Sopra due targhette di piombo che indubitatamente sono i manichi di lucerne di piombo, havvi a lettere rilevate il nome di

L · VALERIVS

Ritrovate di recente nel Tevere fra Ponte rotto e Ripagrande. — Una nel museo Tiberino, l'altra nei magazzini del medesimo.

Premesso il catalogo della suppellettile scritta fornitaci dagli scavi eseguiti nel sito dell'antichissima necropoli esquilina, ci resta ora il più gradito compito di considerarlo nel suo assieme, di trarne i risultati e di sottoporre la somma di questi ad accurato esame.

1. Gli appunti segnati sopra le stoviglie cretacee delle vetuste tombe esquiline, sulle lucerne cioè, le coppe, i piatti ed i vasellini, sono quasi tutti graffiti con

una punta tagliente nell'argilla già cotta e generalmente verniciata. Per tale ragione cotesti appunti non riguardano il figolo o il fabbricante della suppellettile, ma furono scritti da chi possedeva l'oggetto. E piacemi qui accentuare nuovamente [1] la grande differenza che passa fra i graffiti tracciati nell'argilla ancora molle ed i graffiti segnati sopra il vasellame o qualsiasi altro oggetto cretaceo che avea già subito l'azione del fuoco, poichè spesse volte non ne fu tenuto conto, dando così occasione ad erronei apprezzamenti. Gli appunti cioè fatti nell'argilla molle, essendo eseguiti nell'officina stessa, si riferiscono quasi sempre a cose relative alla fabbrica, alla persona del figolo, all'oggetto; mentre quei tracciati nell'argilla cotta debbono essere generalmente riguardati come appunti segnati da chi possedeva ed usava l'oggetto. E così credo siasi praticato in tutte le epoche indistintamente [2].

Questo secondo genere di graffiti è di natura assai svariata, poichè sopra i vasi, le coppe, i piatti si notavano anticamente molte cose, come si usava fare sopra l'intonaco delle pareti: è ora una breve sentenza che piace a Tizio e che esso scrive sopra un pezzo delle sue masserizie, ora un nome, e generalmente il proprio nome, che esso vi incide, quasi per legalizzare la pertinenza dell'oggetto; è ora un monogramma, un semplice segno, un nu-

[1] Cf. le mie osservazioni *Annali d. Istit.* 1878 pag. 124 nota 1 e pag. 146, nonchè quelle di Garrucci *Syll.* al n. 811 e di Bruzza nel *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 pag. 178.

[2] Il ch. Bruzza (l. c. p. 178, 179) invece suppone che il vasellame di primitiva età possa esser stato segnato dopo la cottura anche dal figolo stesso. Debbo accennare del resto, che il vero significato di taluni segni graffiti dopo la cottura sotto il piede di vasi dipinti greci ed etruschi (cf. per es. *Ann. d. Istit.* 1877 pag. 147 segg., Avellino *Bull. arch. napoletano* anno II pag. 23) non è stato ancora trovato.

mero che vi graffia sopra; oppure egli contrasegna il suo piatto, la sua coppa con una rappresentanza qualunque per riconoscere l'oggetto di sua pertinenza, quando si trovasse frammisto ad altri; vi farà un appunto per servire alla sua memoria, oppure vi scrive RIIODII MII[1], acciocchè gli venga restituito, quando lo avrà prestato al suo vicino. Il più delle volte però è il nome del possessore che troviamo graffito sopra le antiche manifatture ceramiche, e ne reca numerosi esempi il vasellame a vernice rossa così detto aretino[2].

La suppellettile cretacea dell'Esquilino e Quirinale, che abbiamo presa ad esaminare, è di natura funebre: quelle lucerne, quei piatti, quegli orciuoli, quelle coppe stavano nei puticoli, nelle tombe isolate, nelle grotte sepolcrali, erano insomma il meschino corredo dei defunti; perciò i nomi, le poche lettere, i semplici segni e monogrammi in quelle stoviglie graffiti sono, secondo il mio parere, anch'essi di natura funebre. Si potrebbe, è vero, pensare essersi talvolta in quelle tombe deposta una lucerna, una coppa che avea appartenuto al trapassato e la quale per caso era già munita di un tal graffito[3]. Non escludo questa possibilità, ma ho ragioni

[1] Così sta graffito sopra una piccola tazza del genere aretino trovata a Pompei e colà esistente nel piccolo museo (n. 690 dell'anno 1872).

[2] Così per es. PHILIIROTIS · SVM scritto in corsivo sotto una tazza aretina dell'Esquilino (presso di me), ed il graffito SVM MARTIKIS tracciato sotto il fondo di una tazza aretina di provenienza romana (collezione Costa), in cui si dovrà forse riconoscere l'indicazione *sum Martialis*. Cf. anche il graffito su fondo di vaso che dice *Tychici sutoris a Spem Vetere* (*Bull. d. Istit.* 1872 pag. 108).

[3] Di questo genere potrebbe esser stato, oltre i nn. 62, 63, 66, anche il graffito *Statia(i) catino(m)*, che, trovandosi originariamente segnato sotto il fondo di una coppa, non potea ben servire allo scopo che in appresso attribuisco a questi graffiti. È però da notare che quel fondo di coppa fu trasformato, probabilmente quando si depose sulla tomba.

non ispregevoli per sostenere che la maggior parte di quei graffiti sia stata fatta appositamente per la persona defunta. Fra i nomi di persone che troviamo notati nella suppellettile esquilina, non pochi sono abbreviati (n. 1, 7, 8, 11, 68, 71, cf. anche 101), alcuni sono posti nel primo caso (n. 13–15, 17–19, 69), altri nel secondo (n. 2, 6, 9, 10 ecc.): tutti questi esempi non valgono a dimostrare quanto ho affermato, perchè vi si potrebbero anche ravvisare i nomi incisi dalle stesse persone che usavano il rispettivo oggetto. Parlano invece per la mia asserzione i nomi di persone posti nel terzo caso (n. 3, 4, 12), i quali indicano cioè essersi collocato e consacrato l'oggetto alla memoria del defunto. Più eloquente e più conforme ancora al carattere funebre è la lucerna n. 4, nella quale è nominata non solo la persona cui è dedicata, ma anche l'individuo che la pose e la dedicò; decisiva finalmente è l' epigrafe dell' orciuolo n. 3, in cui, oltre la persona dedicante e la persona a cui si dedica, trovasi adoperata l'espressione *iousit*, la quale non avrebbe senso, se si trattasse di una donazione fatta durante la vita. Oppure che diremo della lucerna n. 5, su cui stanno scritti due nomi accoppiati? Certo niuno vorrà supporre che Sesto e Marco Claudio abbiano essi stessi iscritto i loro nomi su quella misera lucerna, perchè loro apparteneva in comune; ma diremo piuttosto che quei nomi furono incisi da chi pose quel funebre arredo sulla tomba ove uniti riposavano i due fratelli.

Cotesti graffiti esprimenti nomi di persone, siano essi posti nel primo, secondo o terzo caso, in sostanza

in una specie di piattino (cf. pag. 277), sicchè l'iscrizione, prima situata in un punto nascosto, veniva a stare nel piano interno del piattino, e quindi in una parte molto visibile.

altro non sono che l'indicazione di legittimo possesso; ma poichè i possessori non sono uomini viventi, ma persone defunte, i graffiti qui riuniti cambiano interamente di valore e di carattere, sono cioè qualche cosa di più che semplici nomi e semplici indicazioni di pertinenza. Considerati sotto questo aspetto, tutti i nomi graffiti sulle lucerne ed in genere sul vasellame sortito dalla vetusta necropoli esquilina, tanto quelli appositamente fatti per esser deposti sulle tombe, quanto quelli che si trovavano sul vasellame già posseduto dal defunto e che poi passò ad ornare la sua ultima dimora, tutti questi graffiti dico, equivalgono ad altrettanti titoletti sepolcrali, indicati brevemente e senza l'ampolloso formulario dei tempi posteriori sopra gli oggetti deposti su i rispettivi avelli; sono titoletti sepolcrali, che per la loro brevità possono ben paragonarsi alle laconiche iscrizioni delle stele prenestine, mentre la particolarità di essere segnati sopra oggetti spettanti al funebre corredo trova fino ad un certo punto un riscontro nei noti vasellini sepolcrali di s. Cesareo.

L'esistenza di siffatti titoli sepolcrali nella necropoli esquilina, fatto che niuno vorrà ragionevolmente contestare, mi sembra ora rinchiudere una conseguenza che per la topografica disposizione della stessa necropoli avrebbe una grande importanza. Imperciocchè, avendo il titolo sepolcrale anzitutto lo scopo di palesare il sito ove furono deposte le spoglie mortali di una persona, egli è chiaro che quei brevi appunti e quei nomi, i quali abbiamo dimostrato essere vere iscrizioni sepolcrali, furono graffiti sul funebre corredo coll'intendimento di servire alle persone che andavano a ritrovare una tomba a loro cara. Una parte della necropoli esquilina dovrebbe dunque esser stata disposta in modo da poter essere riconosciuto da siffatti segni

esteriormente collocati il posto ove giaceva Tizio e dove Sempronio. La lucerna coll'iscrizione *Ne atigas, non sum tui, M. sum* (n. 1), e l'altra col graffito *Sotae sum, noli me tangere* (n. 2) lascia anzi supporre, che i sepolcri stavano disposti in maniera che erano accessibili non solo a coloro che andavano a ritrovare i loro defunti, ma accessibili anche a tutti. Ma se questa direi inaspettata particolarità della necropoli sia, o no confermata da altri dati, e se tutto ciò concordi con gli avanzi delle tombe ritrovati, non è qui il luogo di esaminare, poichè la topografica disposizione del vetusto sepolcreto esquilino sarà il tema del mio articolo finale.

Un numero ragguardevole del funebre vasellame non contiene che poche lettere graffite, talvolta riunite in nesso, nelle quali più di una volta si potranno ravvisare abbreviazioni di nomi di persone. Abbondano pure le lettere isolate; vi sono monogrammi e taluni segni, i quali non sempre assomigliano a lettere, mentre parecchi sono evidentemente semplici contrassegni. Questi brevi graffiti, che in sè stessi non offrono alcuna importanza, avevano, non credo tutti, ma certo per la maggior parte uno scopo non molto diverso dai nomi di persone graffiti per esteso, erano cioè, come questi, segni di riconoscimento [1], i quali nella loro semplicità fanno testimonianza della povertà del defunto o della bassa condizione di chi li avea fatti.

Il gruppo di memorie relative alle persone sepolte nella necropoli esquilina ha il suo pregio tutto particolare, perchè quell'antichissimo e vasto sepolcreto non ha dato finora che tre sole iscrizioni in pietra [2]: sono quindi

[1] Un tale segno di riconoscimento è pure quello che si vede sopra una lucerna (forma simile al n. 15 della tav. d'agg. O) rozzamente intagliato dopo la cottura, e che rappresenta o un pesce o un uccello (magazzini della Commissione archeologica comunale).

[2] Sono queste l'epigrafe relativa ai tibicini, rinvenuta presso una

quei graffiti quasi le uniche memorie scritte, che rimangono delle generazioni ivi sepolte. La maggior parte dei graffiti ci fa conoscere, che nella necropoli esquilina — almeno in quella parte finora esplorata — stava sepolta gente di bassa condizione; ma quantunque non esistano esempi, dai quali con tutta certezza si possa conchiudere il contrario, purtuttavia ve ne ha alcuni che non contradicono alla supposizione, esser stati fra quelle persone anche individui appartenenti ad una classe migliore. Di tal genere sono i nomi di *T. Ivilius Stellatina tribu* (n. 4), di *M. Lorentius* (n. 6), di *L. Plautius* (n. 7), di *Ti. Veturius* (n. 9), dei fratelli Sesto e Marco Claudio (n. 5), di Quinto Valerio (n. 8) ed altri. La nomenclatura è quella che si addice ai buoni tempi della repubblica. Troviamo generalmente persone nominate col prenome e gentilizio (n. 4-9, 101), alcune col solo gentilizio (n. 10, 11, 69), altre col solo *cognomen* (n. 13-18); l'unico che apparisce col suo gentilizio e cognome è *Rustius Caper* (n. 3). Molti erano o liberti o servi, come possiamo argomentare dai loro nomi grecanici (n. 2, 13, 16). Non senza interesse sono poi i nomi puramente greci e scritti con alfabeto greco (n. 68, 71), anch'essi appartenenti ad individui di condizione servile; ma più interessante ancora è, che un nome gentilizio romano apparisce grecizzato (n. 69), ciò che accenna ad un' epoca in cui preponderava l'influenza dell'elemento greco. Memorie esplicite di donne poche ne rimangono, e fra le tre che conosciamo (n. 3, 19, 21) una ha il nome grecanico (n. 19).

2. Dopo i graffiti tracciati sulle stoviglie già cotte passiamo a considerare il gruppo di graffiti segnati nel-

cella sepolcrale isolata (cf. *Bull. d. comm. arch. municipale* 1875 pag. 44) e le due semplici iscrizioni sepolcrali riportate nel citato *Bullettino* 1875 pag. 191 seg.

l'argilla ancora molle. Ed è qui anzitutto necessario il ricordare che una parte soltanto di queste memorie proviene dalle tombe esquiline, le lettere cioè e le sigle graffite sulle arette, i nn. 97, 98 e forse anche il n. 96; il rimanente forma un gruppo per sè, che però sta in relazione cronologica e topografica con la medesima necropoli, come risulta dalle notizie di ritrovamento riportate a pag. 296.

I graffiti notati prima della cottura si riferiscono, come già dissi, generalmente a cose concernenti l'officina, spesso alla persona del figolo, qualche volta anche all'oggetto stesso su cui sono segnati. Il figolo, anzichè imprimere la marca di fabbrica, iscrive talvolta il suo nome sopra i manufatti prima di mandarli alla fornace, mentre il lavorante vi segna una lettera, una sigla, che serve a riconoscere i pezzi da lui lavorati [1]. A questo secondo sistema di indicazione parmi dover riferire le lettere o le sigle esistenti sopra le arette esquiline da me già pubblicate (*Ann. d. Istit.* 1879 pag. 292 seg., tav. d'agg. R n. 7-29); il nome o la firma del fabbricante riconosceremo in tutti i graffiti provenienti dall'angolo della via Merulana e dello Statuto (n. 88-94), in quello del coperchio di pozzo (n. 95), nei due tracciati su stoviglie provenienti dagli avanzi del sepolcreto stesso (n. 97, 98); nonchè in quello segnato sotto il fondo di un piatto ripescato nel Tevere (n. 106). Non al figolo ma all'oggetto stesso si rife-

[1] Sopra le anfore non è raro di trovare oltre la marca di fabbrica ancora una isolata lettera o sigla segnata nell'argilla molle: cf. *Bull. d. comm. arch. comunale* 1879 pag. 78 n. 39, pag. 81 n. 49, pag. 86 n. 58, pag. 87 n. 60, pag. 89 n. 66 ecc. Così anche talvolta nei mattoni; in parecchi ne ho veduti a Pompei colla marca ꟻ · qMΛ · ƆΛ · M il lavorante segnò col dito la lettera Λ; altri lavoranti della medesima officina avevano controsegnati i mattoni da loro fatti con altra lettera.

risce senza dubbio il nome di Saturno (n. 96), ed essendo quell'oggetto di natura funebre-votiva credo che abbia realmente fatto parte della suppellettile di una delle arcaiche tombe della nostra necropoli. Di quale natura sia stato il frammento di iscrizione n. 94, non è chiaro.

3. Il modo più usitato di controsegnare i manufatti cretacei consiste nell'impressione d'una marca. L'uso d'imprimere il nome del fabbricante per mezzo di un sigillo non è, generalmente parlando, molto antico; almeno si dovrà far distinzione fra le diverse contrade. Cronologicamente precede al bollo letterato il sigillo ad ornati. Nelle stoviglie a vernice nera, tanto in quelle solite a trovarsi nelle provincie meridionali, quanto nelle similissime od identiche ora rinvenute anche in Roma sull'Esquilino, il fondo interno è fregiato con una o più palmette o simili ornati impressi per mezzo di un sigillo; oppure, invece delle palmette vi fu impressa una gemma ad intaglio, un cameo, l'impronta o l'imitazione di una moneta od altra rappresentanza figurata [1]. Non è punto probabile che siffatte impronte

[1] Della necropoli esquilina e quirinale, oltre ad una quantità svariatissima d'impronte a semplice ornato (palmette, stelle, rosette ecc.), sono sortiti anche i seguenti 18 sigilli figurati, tutti impressi sopra vasellame (fondi di coppe o piatti) a vernice nera, se non è osservato diversamente.

1. Ovale: anfora col suo coperchio ed i manichi a volute, 4 volte ripetuto intorno a piccolo sigillo tondo poco riconoscibile. Magazzini della commissione.

2. Tondo: foglia di graziosissima forma. Magazzini della commissione.

3. Tondo: foglia (di platano?); 4 volte ripetuto. Magazzini della commissione.

4. Ovato (diam. massimo mill. 16): fulmine alato. Collezione Costa.

5. Tondo (mill. 10): mano aperta; 4 volte ripetuto. Magazzini della commissione.

si debbano considerare come emblemi apposti a semplice ornamento del vaso; con quelle insegne si volle piuttosto distinguere e significare la fabbrica; giacchè vediamo

6. Tondo (mill. 14) mal riuscito: triquetra (le gambe piegate a destra), in mezzo della quale una testina di faccia. Non è riproduzione, ma imitazione del tipo monetale siracusano (Head *coinage of Syracuse* tav. VIII n. 8), poichè in questo la triquetra ha le gambe piegate a sin. Coppa alta 0,058, diam. della bocca 0,13; trovata al Quirinale (porta l'indicazione « Viminale », ma forse per errore). Magazzini della commissione.

7. Tondo (mill. 12): due delfini che guizzano in direzioni opposte; vernice brunastra. Collezione Costa.

8. Quasi tondo (mill. 12 $^1/_2$): due delfini guizzanti ambedue nella stessa direzione, 4 volte ripetuto. Magazzini della commissione.

9. Quadrangolare (gli angoli arrotondati, mill. 8 $^1/_2$): due delfini posti in direzione verticale, fra i quali un'asta (forse tridente). Magazzini della commissione in due esemplari; in uno dei due fondi sono graffite nella parte esterna due linee decussate.

10. Quasi tondo (mill. 8 $^1/_2$): mascheroncino di faccia, tipo rassomigliante alle monete di Fistelia. Trovato al Quirinale nell'a. 1878. Magazzini della commissione.

11. Quasi tondo (mill. 7 $^1/_4$): mascheroncino di faccia (maschera gorgonica?) fra due piccolissimi delfini posti in basso. Intorno tracce come di lettere microscopiche. Quattro volte ripetuto. Magazzini della commissione.

12. Tondo (mill. 7): testa di donna a d.; 4 volte ripetuto. Magazzini della commissione.

13. Quasi tondo (mill. 11): testa di donna a d. Magazzini della commissione.

14. Tondo (mill. 12 $^1/_2$): testa galeata con cresta a d., vernice nera con iridescenza metallica. Coll. Costa.

15. Quasi tondo (mill. 11): testa galeata simile alla precedente. Magazzini della commissione.

16. Tondo (mill. 12 $^1/_2$): testa di Ercole (Omfale?) colla pelle leonina, rivolta a d.; tipo monetale. Coppa a vernice nero-olivastra. Sala delle terrecotte del nuovo mus. capitolino.

17. Ovato (gemma anulare, diam. massimo mill. 14): due figure bacchiche, una più grande, l'altra più piccola: quella sta appoggiata su questa; vernice nera con macchie rossastre. Magazzini della commissione.

18. Tondo (gemma anulare, mill. 12): maschera fantasticamente accoppiata a geniette alate cavalcante un ippocampo. Vernice nera non buona. Coll. Costa.

Cf. altresì i nn. 79, 103 e pag. [illegible] nota 1.

come più tardi al posto di quelle palmette e di quelle impronte figurate subentrano nel medesimo o simile genere di vasellame i bolli letterati, piccoli e più volte ripetuti come appunto i piccoli sigilli ad ornato. Più tardi, oppure contemporaneamente, ma certo non dapertutto in ugual modo e nello stesso tempo, comincia ad apparire su i manufatti d'argilla il nome del fabbricante; ed è assai notevole che in principio questo nome non apparisce da solo ossia in un semplice bollo letterato, ma trovasi congiunto alla parte figurata che adorna i vasi; oppure le lettere entrano a far parte del sistema decorativo, come lo è per es. nelle iscrizioni figuline delle patere calene.[1] Un esempio di simil genere lo abbiamo fra il vasellame proveniente dalla necropoli esquilina: è il bollo n. 79 fatto ad imitazione d'un tipo monetale, su cui a guisa di leggenda sta il nome *Aerar*, con somma probabilità quello del figolo. Un avvicinamento verso il semplice bollo letterato si scorge poi nel sistema che sembra esser proprio dell'agro capuano, di appòrre cioè in un posto molto visibile del manufatto il nome del rispettivo fabbricante, disponendo le lettere in modo da servire quasi ad ornamentazione dell'oggetto: così in due lucerne provenienti dai dintorni di Capua il nome del figolo trovasi notato nella parte superiore, cioè sul disco, a lettere rilevate, non impresse con sigillo, ma ricavate dalla stessa matrice[2]. Anche di questo genere il sepolcreto esquilino ha recato alla luce un saggio; ma siccome questo con molta probabilità non

[1] Cf. Mommsen nell'*Ephem. epigr.* vol. I (1872) pag. 11 al n. 14.

[2] Una con C·PICAE[illegible] nel museo campano a Capua, l'altra con CERDO·MARI nella collezione Bourguignon a Napoli. Ambedue le lucerne sono senza vernice e di forma simile al n. 15 della nostra tav. d'agg. O. La prima fu inesattamente pubblicata negli *Atti della comm. conservatrice nella prov. di Terra di Lavoro* 1880 p. 51 n. 7.

spetta al grande gruppo di caratteristiche tombe che costituiscono la vetusta necropoli, ma ad una tomba di epoca più recente, sempre però repubblicana, non ho creduto doverlo inserire nella silloge. È desso una lucerna di forma speciale a leggera vernice scura opaca, sul cui piatto sta scritto con lettere rilevate disposte in una curva ovata TIBVRTINVS GERMAN, cioè *Tiburtinus German*(*i*) (*servus*) [1].

Il nome del fabbricante si segna finalmente per mezzo di apposito sigillo. La suppellettile della vetusta necropoli esquilina ci reca il rarissimo esempio di un bollo figolino impresso sul corpo di una lucerna (n. 77);

[1] Fu rinvenuta secondo i « rapporti » insieme ad una testa votiva di terracotta e ad una fusaruola semiconica nell'a. 1879 all'Esquilino, 1ª zona, isolato 20, cioè fra le vie Napoleone III e Carlo Alberto.

Moltissime lucerne di simile fabbricazione ora a vernice scura, ora a vernice rossa, sono venute fuori dagli scavi dell'Esquilino, non poche dal sito della nostra necropoli; ma poichè mancano sicure notizie, in quali strati di terreno ed in quale relazione colla più vetusta necropoli furono rinvenute, non posso servirmene per queste mie ricerche. Sono però tutte di epoca anteaugustea. I nomi de' fabbricanti sono sempre notati sotto il fondo e generalmente graffiti a stecco nell'argilla molle. Alcune da me copiate nei magazzini della Commissione archeologica comunale recano le seguenti leggende:

1. DOITMA a lettere rilevate, vernice rossa.

2. AT notato a puntini rilevati, vernice rossa.

3. FLACVS graffito a stecco, vernice nerastra.

4. POPI / BITVS segnato a stecco, vernice rosso-brunastra.

5. LVCILI graffito a stecco, vernice nerastra; sul disco della lucerna è raffigurata una corona.

6. ΔΙΦΙ graffito a stecco, vernice rossa.

7. N segnata a stecco, vernice rossa (ivi presso sta il graffito SCORD eseguito nell'argilla già cotta).

È notevole che il nome della lucerna 4 sembra accennare a fabbrica campana, poichè in una lucerna acquistata a Napoli dal sig. Bourguignon e proveniente con molta probabilità dalla Campania il nome del fabbricante segnato a stecco è POPILI || BITI.

e tale particolarità dovremo ritenere come un indizio di arcaismo, poichè in epoca più avanzata la marca di fabbrica si imprime sempre sotto il fondo delle lucerne, e così anche quando il nome del fabbricante si segna a stecco nell'argilla ancora fresca, esso vien posto generalmente sotto il fondo [1]. Piccolissimi bolli più volte ripetuti, contenenti poche lettere, con iniziali o con monogrammi (n. 80-83, 85, 108, 109) sostituiscono poi nei fondi di piatti e di coppe a vernice nera le piccole marche ad ornato; talvolta si trovano ancora con queste congiunti (n. 80, 108). Il vasellame nero con tali piccoli e ripetuti bolli figolini rappresenta l'ultimo suo periodo di fabbricazione e forma, per così dire il passaggio alle produzioni ceramiche a vernice rossa, dette comunemente aretine, in cui si conserva per buon tratto di tempo l'uso delle piccole marche più volte ripetute, e credo che non vi manchino anche esempi dei piccoli sigilli ad ornato.

Gettiamo ora uno sguardo sulla qualità della suppellettile scritta fornitaci dalla necropoli esquilina. Delle arette non occorre nuovamente trattare, dopochè lo feci in apposito articolo; ma giacchè qui mi si porge l'occasione, riferirò brevemente il risultato di alcune ulteriori ricerche intorno a questo genere di funebre suppellettile, che per ristrettezza di tempo non potei fare, allorquando ne trattai per la prima volta. L'idea già allora concepita, che alcune fra le rappresentanze delle arule esquiline potessero aver attinenza coll'arte campana, insieme alla notizia avuta che nel museo di

[1] Di questa regola si hanno pochissime eccezioni: tali lucerne sono di epoca anteaugustea e non sembrano essere di fabbrica romana. In una trovasi graffito in un fianco il nome ANTHVS (presso di me); in un'altra di forma quadrata si legge TROPHIMVS - OPLARI graffito sul piatto (collezione Costa).

Berlino esistevano oggetti di terracotta provenienti dal villaggio Le Curti presso S. Maria di Capua, i quali sembravano aver stretta relazione con le arette romane (cf. *Ann. d. Istit.* 1879 pag. 288 nota 4), mi consigliò di visitare appositamente il museo Campano, ove è custodito il copioso residuo dell'immenso deposito di terrecotte di fabbrica locale proveniente da Le Curti. Trovai che le arule segnalatemi dal Koerte, di cui si hanno alcuni esemplari anche nel museo Campano, permettevano un confronto soltanto parziale; ma rinvenni colà anche due saggi di arule che corrispondevano esattamente ad alcuni esemplari esquilini. Una di queste arette è quasi in ogni sua parte identica al n. 15 della serie da me pubblicata (*Ann.* cit. pag. 275), specialmente per quanto riguarda la forma ed il sistema di ornamentazione; la seconda corrisponde perfettamente a quella menzionata a pag. 284 (tav. d' agg. R n. 4), meno che non ha l'incavo nella testata come la romana. Se fra queste due arule capuane e le corrispondenti esquiline esiste differenza, lo è solo in due cose: nel differente grado cioè di tecnica perfezione, poichè le capuane sono di fattura molto più trascurata in confronto con le romane, e poi nell'impasto e nella qualità dell'argilla, la quale negli esemplari capuani — ed in genere nelle terrecotte provenienti dal medesimo scavo — è priva di alcuni elementi vulcanici (manca specialmente la puzzolana) che sono tanto caratteristici per la maggior parte delle arule esquiline. Ma i punti di contatto fra la maniera decorativa delle arette ritrovate in Roma e l'arte campana non si limitano ai due accennati esempi. Imperocchè non solo l'originale concetto ornamentale delle arette esquiline n. 14 e 15 (*Ann.* cit. pag. 274 seg.) e di quella rappresentata alla tav. d'agg. R n. 4, il rabesco cioè formato da nastri giranti in guisa di volute e

stretti nel punto di contatto da un anello, ma anche la palmetta rovesciata dell'arula tav. d'agg. R n. 4, sono motivi che spesso ricorrono sopra le terrecotte, massime sopra le antefisse provenienti da S. Maria. Di più è notevole che un'altro caratteristico ornamento, quello del viticcio attorcigliato a spire nascente da un gruppo di foglie di ninfea ripiegate (arula n. 20, pag. 279), si ritrova nel museo Campano sopra una grande arula frammentata e su due lastre di terracotta, in cui è rappresentato un genio alato cavalcante un cavallo ritratto quasi di faccia [1]. Da tutto ciò sembrano risultare due cose: 1) Avendosi ora la prova sicurissima che alcune arette del tutto simili alle esquiline furono non solo trovate ma anche fabbricate nell'agro capuano, e che alcuni concetti ornamentali caratteristici per quelle sono proprii dell'arte campana, converrà stabilire in genere, che i soggetti decorativi delle arette ritrovate in Roma dipendono direttamente dall'arte campana, dall'arte cioè campano–locale e campano–greca. E tale risultato è tanto più probabile, in quantochè viene così ad esser eliminata la difficoltà lasciata dalla supposizione d'una dipendenza dall'arte etrusca, quella cioè che nell'Etruria non si erano mai o quasi mai trovate siffatte arette, mentre se ne erano rinvenuti alcuni saggi nelle regioni situate al sud di Roma (cf. *Annali* cit. pag. 287 seg.) [2]. 2) La notata

[1] Si potrà aggiungere, che teste giovanili col berretto frigio di tipo simile a quello di Atti (cf. l'aretta pubblicata negli *Annali* 1879 pag. 261 n. 7) sono frequenti anche nell'arte campana; cf. *Bull. d. Istit.* 1876 pag. 185.

[2] Credo oggi fermamente che la doppia arula acquistata a Napoli e posseduta dal sig. Al. Castellani (*Ann.* cit. pag. 288, tav. d'agg. Q) provenga dall'agro capuano. — Non voglio tralasciare di accennare a due basette o arule da me vedute nel museo Nazionale di Napoli. Non sono perfettamente identiche alle arette da me pubblicate, ma appartengono alla serie di tale suppellettile. 1) Basetta di terracotta

differenza fra la qualità dell'argilla capuana e quella adoperata per la fabbricazione delle arette rinvenute all'Esquilino non lascia ammettere l'importazione delle arette dall'agro capuano, ma conferma in qualche modo la fabbricazione locale (laziale) da me già supposta (*Ann.* cit. pag. 291 segg.).

Il genere di suppellettile scritta che più di qualunque altro abbonda nella necropoli esquilina, sono le lucerne, la maggior parte delle quali a vernice nera, poche a vernice rossa, alcune senza vernice. Della grandissima varietà di forme potrà dare un' idea la nostra tav. d'agg. O; moltissime poi ve ne sono di altre forme, ma queste non sono munite di graffiti. Di fattura generalmente massiccia e trascurata, rivestite di vernice spessissime volte poco buona, esse spettano per la maggior parte evidentemente ad un periodo, in cui la fabbricazione del vasellame nero andava incontro alla sua decadenza. Come mi assicura il ch. sig. Gamurrini, alcuni saggi di siffatte lucerne si rinvengono talvolta nell'Etruria[1]; ma il centro della loro fabbricazione è senza verun dubbio la Campania. Dico il centro, perchè la loro fattura e vernice corrisponde appunto a quella del nero vasellame campano degli ultimi periodi, e perchè nella Campania si rinvengono a preferenza. Se nelle collezioni e nei musei di quelle contrade ne esistono relativamente pochi esemplari, non si dovrà ciò attribuire alla circostanza che poche colà se ne rinven-

interessante pei soggetti figurati che adornano le quattro faccie (ultima sala delle terrecotte, n. 6838 giallo e 408 Gargiulo; la provenienza non è indicata nell'inventario, in cui precede Canosa, segue Calvi). 2) Aretta doppia ornata ai lati lunghi di animali combattenti, stile severo (collezione Santangelo).

1 Una lucerna a vernice nera, forse non dissimile da quelle dell'Esquilino, fu rinvenuta fra i numerosi avanzi di vasellame nero negli scavi d'Adria, cf. *Not. d. scavi* 1879 pag. 222.

gano, ma piuttosto al poco o niun valore che si annette a tali oggetti di meschina apparenza. Ne ho veduto un certo numero nel museo Campano di Capua, alcune munite del caratteristico cornetto, altre senza il medesimo, a vernice nera o nero-olivastro-rossastra, spesso con iridescenza metallica, oppure senza vernice [1], tutte similissime a quelle romane, alcune perfettamente identiche. Un esemplare ne vidi fra gli oggetti scavati nella necropoli di Suessula, l'unica lucerna ivi ritrovata, ed anche questa, quantunque senza vernice, di forma molto simile alle lucerne esquiline. Parecchie vidi nel museo Nazionale di Napoli [2]; alcune poche finalmente ho notato a Pompei, fra le quali una a vernice rossastra di forma molto simile al n. 18 della tav. d'agg. O (nel museo), un'altra a vernice nera col pizzo al solito posto e di forma simile al n. 8 della citata tavola (nei bagni delle donne). Se ora le lucerne della necropoli esquilina debbano considerarsi come importate dalla Campania, oppure se esse siano state fabbricate in Roma od altrove ad imitazione delle campane, mi pare cosa non facile a decidere. Avendo osservato fra le lucerne della Campania le medesime differenze di vernice ed i medesimi gradi di perfezione ovvero d'imperfezione, che si veggono in quelle romane, inclinerei quasi a credere

[1] Una di queste (forma simile al n. 6 della tav. d'agg. O) ha sul disco le lettere DAR graffite dopo la cottura. — Di due altre lucerne capuane senza vernice e simili alle romane ho detto a pag. 320 nota 2.

[2] Una a vernice nera, con manico ed il becco a coda di rondine, simile, non uguale, al n. 1 della tav. d'agg. O; porta il n. 5194 giallo. Una senza vernice, col cornetto perforato al suo lato sinistro, di forma simile al n. 14 della citata tavola; porta il n. 3566 giallo. Tre esemplari nella collezione cumana (n. 672-674) a vernice nera e di fattura non buona, simili ai romani; il primo di questi ha al suo lato destro le lettere AE graffite dopo la cottura.

queste d'importazione campana; ma dubito che ciò sia sufficiente per decidere definitivamente la questione.

Mi resta a dire del rimanente vasellame nero munito di graffiti, delle coppe cioè, dei piatti, dei vasellini ecc. Tutto questo genere di produzioni ceramiche, che per la maggior parte è di fattura alquanto trascurata ed è rivestito di vernice non sempre buona, ora nera, ora macchiata da altri colori scuri (brunastro, olivastro), si ritrova identico o quasi identico nella Campania, specialmente nell'agro capuano [1]. La poca diligenza nella fattura e la vernice spesso difettosa indica, come nelle lucerne, un periodo di decadenza della fabbricazione a vernice nera; ma poichè la decadenza si manifesta in una data epoca anche nelle produzioni ceramiche campane, così non possiamo decidere, se l'analogo vasellame esquilino sia pervenuto in Roma per la via del commercio con la Campania, oppure se tutto o in parte sia stato fabbricato in altre contrade, nel Lazio o in Roma stessa ad imitazione di quello campano. Dall'altro canto alcuni saggi del vasellame a vernice nera ritrovati all'Esquilino sono di fattura elegante ed hanno ottima e lucentissima vernice, sicchè potrebbero ben essere stati importati. Anche la qualità di alcune fra le impronte figurate esistenti nei fondi di coppe e di piatti, come quelle che imitano monete lucane e sicule (cf. pag. 319, nota, n. 6; pag. 292 n. 79 e la nota a pag. 293), parla molto più per la fabbricazione nelle provincie meridionali che per quella laziale; mentre alcuni frammenti adorni di riproduzioni figurate, come sarebbero la bellissima maschera di Sileno

[1] Anche nell'Etruria, per es. a Cervetri, occorrono saggi di questo vasellame, specialmente le coppe; le quali essendo identiche alle campane sono con maggior probabilità d'importazione che di fattura locale.

(n. 21), e più ancora talune rappresentanze su fondi di coppe quasi perfettamente identiche alle rappresentanze di coppe calene e di vasellame capuano [1], non lasciano quasi dubitare della importazione dalla Campania. Campano finalmente sembra essere anche il bollo n. 78, non solo perchè esso trova in qualche modo un confronto in due marche di fabbrica da me vedute e copiate nel museo di Capua [2], ma specialmente a motivo del posto particolare in cui esso sta impresso (sotto il fondo) e per la qualità del vasellame. Per una parte adunque della suppellettile a vernice nera si potrà stabilire l'importazione campana con una probabilità che è quasi certezza; per un' altra rimane indeciso, se si debba pensare a fabbricazione locale oppure ad importazione, ed in questo caso ad importazione campana. In tale indecisione però sembra che la bilancia inclini più verso l'importazione in genere.

Ma comunque sia, non credo che la Campania e l'Italia meridionale in genere siano i soli luoghi i quali nell'esame della suppellettile esquilina a vernice nera

[1] Di questi fondi di coppe figurate a vernice nera cito soltanto due provenienti dalle vetuste tombe quirinali e conservati nei magazzini della Commissione archeologica comunale: *a*) Testa bacchica in alto rilievo rappresentata di faccia (un poco rivolta a destra di chi guarda). La fronte è cinta da una corona ritorta; nei capelli stanno alcune fronde, ed intorno al collo vari globetti indicano la collana. *b*) Due figure in posizione oscena. — *a* fu trovato alla salita Magnanapoli « presso l'aggere 31 ottobre 1876 ».

[2] 1) Piccola impronta (forse anulare) sul fondo d'un vasellino frammentato di argilla rossastra senza vernice; rappresenta la testa di Mercurio petasato rivolta a destra con intorno la scrittura a lettere rilevate LVCRIO RVLI ST · S, cioè *Lucrio Ruli St(ati) s(ervus)*. — 2) Sotto il fondo d'un vasetto frammentato, se ben rammento di argilla scura senza vernice, havvi una piccola impressione fatta con gemma anulare che rappresenta due testine affrontate; sotto fu scritto nell'argilla ancora molle RVL LES. Cf. *Atti della comm. conservatrice nella prov. di Terra di Lavoro* 1880 pag. 51 n. 8.

debbano prendersi in considerazione. Imperciocchè esistono fra questa alcuni saggi che consigliano a rivolgere lo sguardo anche ad altre regioni in cui si produceva vasellame a vernice nera, alle regioni cioè situate a settentrione di Roma, ed in special modo all' Etruria.

Un indizio d'importazione etrusca si potrebbe ravvisare nella coppa frammentata con iscrizione dipinta (n. 73) che appartiene indubitatamente a quella classe di coppe, le quali ai nomi di deità hanno congiunta la parola *pocolom* e le quali provengono generalmente da località etrusche. Ma se da questo solo fatto si possa inferire che tutte quelle coppe e così anche l'esemplare esquilino siano di origine etrusca, parmi assai dubbioso. Vero si è che ci vengono generalmente dall' Etruria, ma è altresì vero che esse sono di fattura perfettamente identica alle solite coppe campane, e poichè un vaso con iscrizione di quel genere non fu trovato in Etruria ma con somma probabilità nelle Calabrie [1], non veggo cosa impedisca a riguardare tutta questa classe di vasellame come importata in Etruria dalle provincie meridionali.

Ma da questo isolato esempio passiamo ad esaminare i fondi di piatti neri con piccoli bolli letterati generalmente più volte ripetuti, i quali, come dissi, segnano quasi il passaggio alla fabbricazione dal vasellame a vernice rossa detto comunemente aretino. Cotesti vasi non vennero certamente tutti da fabbriche campane, le quali, per quanto io sappia, non usarono di contrassegnare le produzioni ceramiche nere in siffatto modo. E poichè i ritrovamenti avvenuti in Arezzo hanno dimo-

[1] Vasetto a vernice nera sul cui collo è dipinto con colore giallognolo FORTVNAI · POCOLO · « *repertum dicitur in provincia Hydruntina probabiliter cum plura similia vascula eius provincias necropoles dederint* » *C. I. L.* vol. IX n. 258.

strato che oltre il vasellame a vernice rossa colà se ne fabbricava anche a vernice nera, è duopo fermarci un momento su questa specialità di manufatture aretine. Poche sono le notizie che abbiamo intorno ai vasi neri di Arezzo. Secondo le osservazioni del Fabroni [1] le stoviglie a vernice nera si rinvengono in Arezzo insieme a quelle rivèstite di vernice rossa, quantunque in numero molto minore; hanno qualche volta ornati ad incavo, vale a dire palmette, rosette ecc., e quasi in niuna di esse si rincontrano sigle o nomi inscritti. Dal fatto che il vasellame nero trovasi colà unitamente al rosso, il Fabroni conchiude, e credo a ragione, che i due generi siansi fabbricati contemporaneamente e nelle medesime officine. Il Gamurrini [2] all'incontro, che nota anch'esso le impronte ad ornato e la mancanza quasi assoluta dei bolli letterati, è d'opinione che « i vasi nero-azzurri sono forse posteriori ai rossi, poichè sono grossolani e privi di disegni e leggiadria ». Le ultime parole del ch. autore però stanno in contradizione col Fabroni, giacchè questi adduce due saggi di vasellame nero aretino adorno di bellissime figure a rilievo (l. c. tav. VII n. 4 e 5); e riguardo all'epoca parmi doversi stabilire piuttosto il contrario, vale a dire che i vasi a vernice nera siano stati fra i primi a fabbricarsi in Arezzo. Imperciocchè ritenendo come molto probabile che le manufatture ceramiche aretine ebbero principio, quando la fabbricazione del vasellame campano a vernice nera avea raggiunto il suo periodo di perfetta degenerazione e decadenza, io sono d'avviso che i primi vasi aretini si facessero ad imitazione dei campani e che fossero dunque a vernice nera. Che i

1 *Storia degli antichi vasi aretini*, Arezzo 1841 pag. 35.
2 *Le iscrizioni degli antichi vasi fittili aretini*, Roma 1859 pag. 10.

vasi neri fossero fra i primi a fabbricarsi in Arezzo, lo inferisco dal fatto che la maggior parte di essi imita con le semplici impronte ad ornato il vasellame campano che si era preso a modello. Che poi la loro fabbricazione non durò lungo tempo, lo sembra dimostrare il fatto che pochissimi sono gli avanzi di vasi neri in confronto con i rossi, i quali probabilmente incontrarono più degli altri, sia per la novità delle forme sia pel bellissimo loro colore. Che finalmente i vasi neri si producevano, per un dato tempo nelle stesse officine in cui si fabbricavano i vasi rossi, lo dimostra il fatto che la marca di fabbrica Q·Æ, la quale il Fabroni riporta come esistente sopra un vaso aretino rosso[1], si ritrova anche sopra vasi aretini neri, come attesta il Gamurrini (l. c. pag. 10). È ora per noi sommamente importante che questa medesima marca aretina si è ritrovata nel vetusto sepolcreto esquilino sopra un frammento di piatto a vernice nera (n. 80); e poichè egli è molto probabile che anche la marca C·V (n. 83) non sia differente da quella che riporta il Fabroni come esistente su fondo di vaso aretino rosso (l. c. tav. IX n. 122), la provenienza aretina di questi due piatti della necropoli esquilina mi sembra un fatto bastevolmente accertato. Aretino, quantunque di epoca più recente, è indubitatamente anche il vaso a vernice bruna coll'impronta piediforme n. 76, che trova un confronto in moltissime impronte di veri vasi aretini[2]; ma siccome esso fu raccolto nel terreno di scarico fra i vetusti sepolcri, così è duopo usarne con precauzione. In ogni

[1] L. c. tav. IX n. 86 e pag. 78 ove si osserva che la detta tavola contiene bolli di « vasi invariabilmente rossi ». Vedi anche *Bull. d. Istit.* 1887 pag. 106.

[2] Cf. Gamurrini l. c. pag. 36; vedi anche *Bull. d. Istit.* 1889 pag. 20.

modo sembra però certo che fra gli avanzi del vetusto sepolcreto esquilino il vasellame aretino puramente rosso manchi assolutamente[1]; è quindi assai probabile che l'epoca, in cui la fabbricazione degli aretini rossi venne in voga, sia posteriore a quella che raggiunge la necropoli di cui trattiamo. Ne segue poi vasi aretini, che quegli a vernice nera, e così probabilmente anche quegli a vernice scura (bruna e simili), sono da considerarsi come i più antichi manufatti di ceramica aretina. Accanto all'importazione campana adunque siamo ora in grado di stabilire anche l'importazione aretina, ma questa soltanto per una ristretta parte del vasellame esquilino a vernice nera.

Rimangono pochissimi saggi di vasellame scritto appartenenti ad altre qualità. Alcuni di questi sono o indubitatamente, oppure con somma probabilità di fabbrica locale – la scodella di bucchero laziale posseduta dal sig. Nardoni (n. 67), i due vasi di rozzo impasto n. 97, 98, la pignatta n. 32 e forse anche i due orciuoli n. 3 e 6[2] –, altri poi indubitatamente d'importazione straniera, come lo è il frammento col graffito greco n. 70. Meno certo è il giudizio riguardo al gutto n. 75, quantunque l' eleganza di forma e la bontà dell'impasto parlino in favore dell'importazione. Come importata dovrà considerarsi finalmente pure la piccola coppa con bollo pediforme n. 84. Ma sebbene la medesima marca di fabbrica io l'abbia ritrovata (di dimensione più grande) sopra un fondo di vasetto del genere aretino scavato in Roma, pur nondimeno dubiterei chiamar aretina la nostra piccola coppa; poichè mentre rassomiglia in qualche parte

[1] Così dopo mia richiesta mi assicurò il ch. Lanciani.

[2] Potrebbe essere che debbano essere comprese in questa classe anche alcune fra le lucerne senza vernice (forma della tav. d'agg. O n. 15).

al vasellame aretino, non l'uguaglia però nella vernice, la quale in vece di essere di un rosso vivace e di qualità quasi vitrea, è piuttosto di color rossastro tendente all'arancio, ha poca lucentezza, facilmente si distacca e contiene qualche cosa di untuoso. Ignoro quale sia stato il centro di fabbricazione per questo genere di vasellame: saggi di simili produzioni ceramiche ne ho veduti nell'Etruria e nella Campania.

Intorno al vasellame scritto sortito dalla necropoli esquilina altro non avrei da aggiungere senonchè la rettificazione d'una notizia da me data nel *Bull. d. Istit.* 1877 pag. 87. Imperocchè i due bolli etruschi sopra manichi di gutti, che dopo l'assicurazione di chi li aveva io dissi esser stati rinvenuti all'Esquilino [1], non provengono, come più tardi potei appurare, nè dalla nostra necropoli, nè da Roma, ma furono trovati nell'Etruria, forse a Cervetri.

Una delle particolarità del vetusto sepolcreto esquilino, ed in special modo dei puticoli, sono le lucerne di piombo ivi rinvenute [2]. Queste lucerne, quasi tutte assai lacere per l'ossidazione subita, sono di forma semplicissima e poco artistica; non sembrano esser state fuse, ma furono più probabilmente ricavate da una lamina di piombo alquanto sottile, che fu ripiegata e battuta in guisa da formare un recipiente di forma ovata a foggia di barca, con un prolungamento più stretto imitante il becco della lucerna (tav. d'agg. P n. 20, 21). Hanno all'estremità superiore una striscia (larga 10–15 mill., lunga fino a 73 mill.) un poco più solida, la quale non è saldata, ma fa parte della lamina; questa striscia serve da manico ed è spesso ravvolta. Sopra

[1] E per uno di essi lo affermò anche il sig. Leone Nardoni.
[2] Cf. *Bull. d. comm. arch. municipale* 1875 pag. 50 e 51.

siffatto manico trovasi, ma non sempre, un nome posto ora nel primo (n. 110–112, 114) ora nel secondo caso (n. 87, 113) che dovrà ritenersi per quello del fabbricante, poichè la scrittura non è graffita, ma composta di lettere a rilievo [1]. Per quanto mi sappia, tali lucerne non furono finora ritrovate altrove, per cui le considereremo come prodotti di romana manufattura.

Le osservazioni intorno alle particolarità paleografiche degli avanzi scritti della vetusta necropoli esquilina si rannodano intimamente a questioni di cronologia; perciò in questa ultima parte del mio ragionamento darò non solo alcuni cenni sulla paleografia di quegli avanzi, ma determinerò, per quanto è possibile, anche l'epoca alla quale essi si potranno assegnare. Pubblicando una vetustissima iscrizione graffita da me posseduta, ebbi occasione di parlare in questo medesimo volume degli *Annali* intorno ad alcune fasi grafiche percorse dalla latina scrittura (pag. 165 segg.), ed in special modo intorno alla più antica scrittura « ad angolo acuto ». Di questo tipo di scrittura, il quale nella sua primitiva e genuina forma adopera l'angolo

[1] Nel museo Kircheriano esiste una laminetta di piombo che tanto per la sua forma e grandezza (lunga mill. 52, larga mill. 11 secondo il *Catalogo del mus. Kircheriano* del de Ruggiero, parte prima pag. 140 n. 515) quanto per la particolarità che vi si legge un nome a lettere rilevate • LVSIMACVS mi fa sospettare possa essere il manico di una di queste lucerne di piombo. Fu parecchie volte pubblicata, fra gli altri dal Garrucci *Piombi antichi* tav. III n. 16 e pag. 53, il quale la ritiene per una marca o bollo, asserendo « esservi un foro vicino ad una delle estremità che apre la via alla cordicina da cui pendeva ». La chiusura temporanea del museo Kircheriano non permette di esaminare che ne sia di quel foro, e di constatare se la laminetta sia realmente quello che io suppongo. Comunque sia, non dovea essa trovar posto fra le fistole aquarie ultimamente con molta diligenza raccolte dal Lanciani (*Le acque e gli aquedotti* pag. 284 n. 555), poichè con esse la laminetta del Kircheriano niente ha di comune.

acuto in tutte le lettere e non conosce ancora la curva, non si hanno esempi fra i graffiti della necropoli esquilina; appariscono però sporadicamente alcune tracce dello stadio più avanzato di detta scrittura, di quello stadio cioè che, mantenendo in genere le linee inclinate e l'angolo acuto, introdusse però in alcune lettere la linea curva. Mancano dall' altro canto esempi del sistema grafico propriamente « corsivo », mentre i tipi predominanti nei nostri graffiti sono la scrittura « angolata » (oppure « angolosa » che si voglia dire) e quella « quadrata ». Gli avanzi scritti del vasellame esquilino e quirinale non sembrano quindi risalire oltre la metà incirca del quinto, nè raggiungere la metà incirca del settimo secolo di Roma, in cui secondo tutte le apparenze comincia la scrittura corsiva.

In genere adunque la scrittura angolosa e quella quadrata sono i due principali tipi che occorrono nell'arcaico vasellame esquilino. Intorno al tipo quadrato nulla è da osservare; riguardo a quello però, che chiamiamo angoloso od angolato, è necessaria una osservazione. La scrittura angolosa, quella cioè, che al posto della linea curva dell'alfabeto usuale ossia della scrittura quadrata presenta un angolo più o meno marcato, quantunque stia in istrettissima relazione col più vetusto sistema grafico « ad angolo acuto » – essendo secondo tutte le apparenze un avanzo di questo vetustissimo tipo –, purnondimeno non dovrà con esso confondersi; poichè il tipo angoloso non è sempre un indizio sicuro ed esclusivo di epoca molto remota, essendo rimasto in uso fino a tempi ben avanzati. Nello svolgimento grafico talvolta si verifica sia un ritorno all'antica maniera [1], sia una parziale conservazione di

[1] Cf. Ritschelii *opusc. philol.* vol. IV pag. 711; Head, *the coins of Syracuse* pag. 11.

vetuste forme: ed è questo il motivo, perchè per es. in alcune lettere, in cui il primitivo angolo era stato sostituito dalla linea curva, l'angolo o riapparisce nuovamente ovvero continua a rimaner in uso nel periodo della scrittura quadrata e si mantiene ancora per lungo spazio di tempo, massime nei graffiti tracciati sulla terracotta verniciata, in quei murali e nelle iscrizioni incise nel bronzo. Il generale ritorno alla formazione « ad angolo acuto » anche delle altre lettere però o non si verifica punto o lo troviamo soltanto rarissime volte. Egli è perciò chiaro, che incontrando lettere di forma angolosa in epigrafi scritte nel sistema quadrato, l'età loro non dovrà stimarsi in ogni caso antichissima, mentre viceversa sarà molto più vetusta quell'iscrizione, in cui non incontreremo alcuna lettera angolosa, ma bensì qualche reminiscenza del tipo ad angolo acuto.

Reminiscenze di questo tipo le ritroviamo, come già dissi, fra i nostri avanzi scritti; come vi si trovano eziandio alcuni pochi esempi, i quali sono scritti da destra a sinistra, o che accennano almeno a tale scrittura. Al primo genere appartiene anzitutto il graffito greco n. 70, proveniente dalla grotta funebre scoperta nel viale Principessa Margherita, e che, attesa la qualità di vasellame su cui trovasi segnato, si potrà forse assegnare alla metà incirca del quinto secolo di Roma; poi viene l'iscrizione del disco di puteo n. 95, la quale attribuisco d'accordo col Jordan [1] alla fine incirca dello stesso secolo. Altri esempi sono meno caratteristici o non danno punti di appoggio sufficenti per determinarne l'età con la desiderabile esattezza.

Fra gli avanzi che accennano a scrittura eseguita da destra a sinistra (n. 49, 63, 98), non ve ne ha

[1] *Krit. Beitr. zur Gesch. d. lat. Spr.* pag. 157.

alcuno che possa autorizzarci a ritenerlo di un epoca molto remota; anzi la qualità del vasellame (a vernice nera) su cui si trovano notati i nn. 49 e 63, non permette di credere questi due più antichi di quell'epoca, in cui fu eseguita la maggior parte dei graffiti esquilini qui raccolti (cf. pag. 340); il solo n. 98 potrebbe stimarsi un poco più antico. L'unico saggio scritto sicuramente da destra a sinistra è il breve graffito della scodella di bucchero locale n. 67, il quale consiste di tre lettere secondo ogni apparenza greche. Intorno a questo graffito è assai difficile un giudizio sicuro, sia perchè è sempre arrischiato il sentenziare sopra un graffito di sole tre lettere, le quali non danno neanche un costrutto, ma sono semplici iniziali, sia perchè si tratta d'un vaso locale lavorato a mano, d'un genere di vasellame adunque, che purtroppo spesso seduce ad emettere giudizi erronei. Tuttavia dalla forma, dall'impasto e dalla speciale lavorazione del bacino sembra risultare che esso appartiene ad un epoca abbastanza arcaica, e con ciò si accordano anche alcune particolarità paleografiche dell'iscrizione; accetteremo perciò il periodo del quinto secolo di Roma già stabilito dal ch. P. Bruzza come l'epoca più probabile a cui potrà assegnarsi questa stoviglia [1].

Dopo le osservazioni fatte a pag. 322 segg. intorno alle arette esquiline, che oggi credo aver stretta relazione coll' arte campana anzichè con quella etrusca, convien aggiungere due parole anche sulle lettere o sigle in esse incise, sul significato delle quali ho già detto a pag. 317. Trattando di queste lettere negli

[1] Del resto non è punto certo che la scodella del sig. Nardoni appartenga alla funebre suppellettile del sepolcreto esquilino, non essendo noto se sia stata trovata fra gli avanzi di una tomba.

Ann. d. Istit. 1879 pag. 292 segg. io dissi che alcune – quelle cioè scritte da destra a sinistra – corrispondevano nella loro forma perfettamente a lettere etrusche, mentre altre fossero o foggiate come le latine, oppure veramente latine. Per spiegare tale mescolanza opinai che le arette, quantunque fabbricate in contrade latine, fossero però state lavorate da artefici etruschi (ivi p. 294). Ora, che in seguito alle ulteriori ricerche intorno ai soggetti figurati delle arule esquiline e che col confronto di alcuni identici esemplari di provenienza campana invece della dipendenza dall'arte etrusca si dovrà stabilire l'appoggio all'arte campana, al posto dei figoli etruschi converrà mettere lavoranti campani, i quali controsegnarono le arette da loro eseguite con lettere ora dell'alfabeto osco [1], ora dell'alfabeto latino. Come osche cioè dovrebbero ora riguardarsi quelle lettere, le quali, essendo scritte da destra a sinistra, aveano da principio fatto pensare all'alfabeto etrusco. Confesso che la proposta congettura per conciliare quella mescolanza di caratteri in genere non mi appaga pienamente; ma pel momento non veggo come si possa spiegare diversamente. Oppure potrebbe mai essere, che le lettere in questione, comprese anche quelle retrograde, fossero tutte latine? Il suolo romano in vero ha restituito ultimamente un prezioso saggio epigrafico latino scritto da destra a sinistra, e questa stessa epigrafe ci ha recato la certezza, che la lettera *m* ebbe anticamente anche nell'alfabeto latino la forma ꟽ [2], come apparisce in una delle arule; ma quantunque il nuovo documento faccia testimonianza, che una volta la scrittura latina

[1] In questo caso dovrebbe riguardarsi come contrasegno quello da me ritenuto equivalente a M=ś (*Ann. d. Istit.* 1879 tav. d'agg. R n. 18 e pag. 293).

[2] Cf. *Ann. d. Istit.* 1880 pag. 174.

era retrograda, esso nulla altro dimostra per le arette esquiline, poichè fra queste e quello corre, se non abbiamo del tutto errato nella determinazione cronologica, una distanza di due secoli interi. Dall'altro canto lo stesso funebre vasellame dell'Esquilino sembra indicare, che la scrittura retrograda apparisce sporadicamente ancora in un epoca, in cui già da lungo tempo si scriveva da sinistra a destra (cf. sopra pag. 336 seg.)[1]. Comunque sia, nulla può affermarsi ed aspetteremo da ulteriori trovamenti la definitiva soluzione del problema.

Prima di passare all'ultimo e principale gruppo dei graffiti esquilini dirò brevemente del gruppo d'iscrizioni segnate nell'argilla ancora molle provenienti dall'angolo di via dello Statuto e via Merulana (n. 88-94), nonchè dei pochi bolli figulini e delle marche di fabbrica. Credo non sbagliare di molto, se attribuisco tutti gli avanzi scritti di via dello Statuto alla medesima epoca e se in seguito alle particolarità glottologiche e paleografiche determino quest'epoca approssimativamente fra il principio e la metà del sesto secolo di Roma. Alla medesima età incirca dovranno pure assegnarsi l'oggetto funebre-votivo coll'iscrizione *Saturno* (n. 96)[2] ed il fondo di vaso con le lettere *Lit* (n. 97); non sarebbe però impossibile che il n. 97 fosse un poco più antico e che risalisse fino alla fine del quinto secolo. Fra i bolli figolini due soli sono di età veramente arcaica, vale a dire i nn. 75 e 77; il primo sembra il più antico e potrà appartenere alla prima metà incirca del secolo sesto. Molto più recenti sono gli altri bolli impressi

[1] Per aver piena forza dimostrativa resterebbe sempre a provare, che questi pochi esempi furono scritti veramente da Romani e non piuttosto da persone venute o dall'Etruria o dalla Campania.

[2] Ad un epoca più recente si attribuisce nel *Bull. d. Istit.* 1877 pag. 66.

sul vasellame esquilino, e quei provenienti dal Tevere; la loro cronologia non saprei fissare con precisione, ma, credo che i più antichi (per es. il n. 79) possano risalire alla metà del sesto e che i più recenti approssimativamente si potranno ritenere della prima metà del settimo secolo di Roma; a quest'ultimo periodo incirca parmi doversi attribuire anche le marche di fabbrica sopra le lucerne di piombo n. 87, 110-114.

Il gruppo più numeroso dei graffiti esquilini e quirinali è quello che trovasi segnato sul vasellame a vernice generalmente nera. Dissi già della qualità di tali stoviglie (pag. 325 segg.), ed osservai espressamente che, tranne poche eccezioni, sono di fattura che indica la decadenza del vasellame a vernice nera. Confrontando queste nostre stoviglie con quelle rinvenute nelle più antiche tombe pompeiane, risulta che il vasellame a vernice nera di Pompei moltissimo si avvicina al nostro, ma che, generalmente parlando, quello è di qualità alquanto migliore di questo. E poichè l'epoca di quella funebre suppellettile pompeiana, nonchè delle tazze campane con impressioni di bolli ad ornato, simili anch'esse a quelle ora trovate all'Esquilino, è stata fissata con molta probabilità alla seconda metà del terzo secolo a. Cr. [1], così credo che, avuto anche riguardo alle particolarità paleografiche e glottologiche dei graffiti, le stoviglie scritte esquiline a vernice nera (o senza vernice) si possano approssimativamente attribuire agli anni 520-650 di Roma. Se, non dirò per tutte, ma almeno per le principali stoviglie graffite fossero conosciuti e il punto esatto di rinvenimento e le circostanze che ne accompagnarono la scoperta, avremmo tentato di precisare la cronologia di questa serie con maggior

[1] F. von Duhn nel *Bull. d. Istit.* 1874 pag. 166 seg., 1878 pag. 151.

esattezza, e la sua cronologica classificazione avrebbe indubitatamente avuto un vantaggio grandissimo per la topografia dell'arcaico sepolcreto esquilino, massime per quanto riguarda i diversi sistemi di sepolture. Ma disgraziatamente queste notizie non esistono[1]; e possiamo quindi far a meno di sottoporre a speciale analisi le singole iscrizioni graffite. Osserverò solo che fra le più antiche debbano annoverarsi quelle riportate ai nn. 4, 5, 6, 24, 69; mentre alcune delle più recenti sono per es. i nn. 2 e 100.

Il frammento con iscrizione dipinta n. 73, che io credo si debba supplire in *Menervai* oppure *Mercuri pocolom*, non potrà giudicarsi di epoca molto diversa da quella, cui appartengono le coppe munite di consimili iscrizioni[2].

Aggiunte. Toccando brevemente la questione dei vasi aretini neri e rossi (pag. 330 seg.) ho combattuto l'opinione del sig. Gamurrini intorno all'età del vasellame aretino a vernice nera. Mi piace di poter ora rendere giustizia al ch. autore (ed aggiungerò anche di vedere in pari tempo confermato l'opposto risultato da me ottenuto) col citare un suo recente lavoro a me rimasto sconosciuto e testè additatomi dallo stesso autore, nel quale egli attribuisce il vasellame aretino a vernice nera non più ad un epoca posteriore, ma anteriore a quella, in cui furono fabbricati i celebri vasi rossi (*Gazette archéologique* 1879 pag. 46).

[1] Per due soli pezzi si hanno notizie più precise: per la lucerna n. 17 cioè, trovata in una arca di nenfro sotto la chiesa di s. Giuliano, e pel frammento di vaso n. 70 che proviene dalla grotta sepolcrale rinvenuta nel viale Principessa Margherita.

[2] Cf. Ritschelii *opusc. philol.* vol. IV pag. 279.

Riguardo ai nn. 4 e 24 mi fa osservare il prof. Mommsen che nel primo invece di *T. Ioilio Ste(llatina tribu) S(purius) Hel(vius)* si abbia a riconoscere *T. I(o)vilio(s) Ste(ni) s(ervus) Hel(enus)*, e che nel secondo invece di leggere *Statia(i) catino(m)* si debba interpretare *Statia catino(m dat)*. Accetto volentieri la proposta interpretazione pel n. 24, non così sarei disposto a preferire quella pel n. 4.

ENRICO DRESSEL.

Aggiunte all'articolo sopra certi monumenti capuani, inserito negli Annali dell'Instituto 1879 p. 119–157.

Monum. vol. XI tav. VI 1. *Ann.* l. c. p. 119. 123–128. Un pezzo di bassorilievo in terracotta, ornato della medesima rappresentanza di due citaredi incamminati verso d., si trova nel Museo britannico sin dal 1877 per dono del sig. Aless. Castellani, esposto nella sala delle sculture arcaiche greche; anch'esso viene da Capua, ed è tanto somigliante a quello della urna Bourguignon, che sosterrei sia stato fatto dalla stessa mano. La proporzione è un po' più piccola e le corna superiori delle cetre hanno forma quadrata. Il colore del chitone pare che sia stato più cupo della carnagione. Immediatamente sopra le teste si vede il margine superiore, e poi quattro strisce più larghe un poco elevate nel mezzo, poste quasi in angolo retto su quel margine: non saprei che cosa possano essere; sarebbe importante di poterlo inferire, per determinare la connessione del frammento: il quale certo è che non si trovò incastrato nella fac-

ciata d'un'urna o cosa simile, poichè alla parte destra finisce con taglio stretto; è rotto negli altri lati. È alto tutto il frammento 0,12, largo 0,12.

p. 123. È falsa l'asserzione, fondata sopra nozioni insufficienti e sopra il detto di antiquari per pratica, che in Campania non si trovassero de' candelabri di epoca preromana: mancanza che già da per se mal si spiegherebbe, vista la frequenza dei medesimi in Etruria. Tanto a Nola quanto a Capua se ne trovano, rare volte sì, perchè i popoli sannitici per lo più limitavano le loro tombe dentro uno spazio molto angusto; uno per es., proveniente da Nola, posseduto dal sig. Bourguignon, vi fu visto da me, nel Settembre passato. Sono certo che un gran numero de' candelabri « etruschi » sono lavorati da mano greca, se non provengono gli esemplari stessi dalla Campania o da altri paesi non etruschi. Fra que' candelabri di antico possesso per es., che stanno esposti nelle vetrine del Museo britannico, vi sono parecchi, di cui le figure in cima hanno una attinenza tanto stretta con lavori arcaici greci, ed in ispecie con quelle figure che adornano il coperchio delle urne di bronzo campane, quanto sono lontane da ogni parentela col tipo etrusco.

p. 126. Le pitture che citai per confronto co' citaredi della cassa Bourguignon, furono scoperte a Ruvo, e pubblicate da Raoul-Rochette *Peintures antiques inédites* Paris 1836 pl. XV.

p. 129, 132, 1. 2. Dopo fattone esame oculare vorrei aggiungere poche parole sulle due urne di bronzo, provenienti da Cuma e trovate nella tomba medesima. Hanno quelle una forma meno ovata, più compressa ed allargata di quella solita delle urne capuane. Della seconda, che porta l'iscrizione, manca il coperchio. Ha dessa un diametro di 0,40, altezza di 0,16. L'iscrizione

non si trova copiata bene nel *Corpus inscriptionum* I, 886. Ecco la mia copia, fatta a libera mano:

ΕΠΙΤVΙϟΟΝΟΜΑϟΤΟΤΟΦΕΙΔΙΓΕΟ
ΑΘΓΟΙϟΕΘΕΘΕΝ

Dell'altra urna, n. 1, non è conservato che il coperchio, ora combinato con 2, perchè di grandezza uguale. La lamina di bronzo che forma la volta del coperchio, è fissata per mezzo di chiodi sur un margine circondante, che porta le figure di quattro giovani correnti, saldatevi sopra. Sono in piena corsa questi verso d., col braccio sin. alzato, col destro steso indietro; i due hanno il ginocchio della gamba rimasta indietro tanto inchinato, che si travede ancora benissimo lo schema precedente, conosciuto in ispecie da tante figure alate che corrono; del resto hanno già acquistato una certa somiglianza con que' giovani correnti che si vedono dipinti tante volte sul rovescio delle anfore panatenaiche. Due e due paiono fusi dalla stessa forma, con eccezione però della testa, fusa separatamente e poi combinata colle figure mediante la saldatura: in conseguenza talune delle teste stanno più di profilo, altre più di faccia. I capelli cadono sopra la cervice, formanti una massa compatta. Sono alti 0,09; ognuno sta sulla propria base. Il disegno del corpo è ancora semplicissimo, i diti delle mani e dei piedi non separati l'uno dall'altro. Nel mezzo sta in piedi, saldato sul coperchio, un giovane che dirige, anch'esso ignudo, alto 0,11, col piede sin. posto un poco innanzi; sta alzando le due braccia all' altezza delle spalle, prima verso i lati, poi avanti; le mani con una piccola parte del braccio inferiore ora gli mancano. È molto rimarchevole che le cinque figure sono fuse di un

bronzo diversissimo da quello ordinario delle urne; ha un lustro color d'argento; ci vorrebbe l'analisi chimica, per decidere, se sia o no identico al metallo corinzio di Suessula, il quale coll'aggiunta d'un poco più d'argento invece dell'oro doveva certamente prendere questo colore. Il carattere artistico delle figure è affatto uguale a quello delle urne capuane e dimostra abbastanza chiaramente l'identità dell'arte.

p. 132, 3. L'urna Barone è fatta d'un bronzo somigliantissimo, se non identico, al « metallo Spinelli »; figure ed urna sono dello stesso metallo e della stessa perfezione, unica finora, se mettiamo in confronto tutte le altre da me vedute.

p. 133, 4. L'urna Negroni, esaminata da Winckelmann, ora pure si trova nel Museo britannico. È alta 0,29; diametro, compreso il margine, 0,27. L'ornamento dell'orlo e delle spalle è il solito. I tre cavalcanti sono fatti con molta naturalezza; quel giovane che sta assiso al modo solito, è fuso separatamente e fissato sopra il cavallo mediante un chiodo, che l'artista ha fatto entrare da sotto la pancia; colla sin. guidava il cavallo, colla destra sta tirando fortemente le redine onde mantenere il cavallo nel movimento concentrico; la sua testa è gettata indietro, gli occhi spalancati sporgono dalla fronte al modo arcaico. I due altri sono fusi assieme col cavallo ed hanno l'apparenza di chi sta per salire o per cascare, apparenza però che non si deve che all'insufficienza dell'arte. Queste figure sono saldate sopra un margine congiunto col corpo dell'urna per mezzo di chiodi. Il coperchio ora non si trova sul vaso stesso, perchè un po' troppo grande (diam. 0,22). Nel mezzo sta in piedi un discobolo della foggia solita (ved. n. 21), alt. 0,13. Il tutto posa sopra un trepiede.

p. 136, 12. Non è tutta baccellata, e non trovasi

più l'orso in cima, è di antico possesso, e d'ignota provenienza; alt. 0,31, diam., compreso il margine, 0,21. Il coperchio è ornato del solito ornamento delle spalle, ed in una cerchia inferiore di fiori di loto: nel mezzo vi è la buca per fissarvi la figura dell'orso ?) che doveva servire da manubrio. Sul margine dell'urna stessa si trovano quattro Amazzoni a cavallo alt. 0,11, in atto di tirar saette, due delle quali voltate indietro; tutte portano il turcasso avanti il petto sinistro. Le due voltate indietro portano un berretto la cui estremità molto elevata presenta la foggia di collo di cigno; le altre una cuffia che si adatta alla forma della testa ed al mento è fermata con bende; le medesime portano delle bende a' malleoli; del resto sono vestite come quelle sull'urna Barone (p. 132, 3). Il ventre dell'urna è circondato da un ornamento molto ovvio, desunto dall'arte fenicia, che presenta una combinazione di cosidette palmette e ghiandole.

p. 136, 13. Quest'urna nell'anno 1873 fu acquistata pure dal Museo britannico. I giovani stanno a cavallo pure a foggia di donna, e sono perfettamente uguali, benchè di fattura un poco migliore, a quei dell'urna Negroni (v. s.). Anche quest'urna è fornita del suo antico suppedaneo.

All'elenco delle urne intiere venute a mia conoscenza vi è da aggiungere, oltre quelle mentovate negli *Ann.* 1879 p. 157, una l'anno scorso ritrovata vicino all'antica Capua dal sig. Gallozzi di s. Maria (*Atti della Comm. conserv. di Terra di lavoro* 1880 p. 33), e di cui quella Commissione ebbe la gentilezza di farmi pervenire un disegno. Forma ed ornamenti sono i soliti. Nel mezzo vi sta un discobolo della foggia ben nota ved. p. 137, 21); nel giro sull'orlo vi sono tre cavalli di bronzo in attitudine di gran carriera. Il discobolo

tiene la sinistra alzata nell'altezza della testa, e nella destra pendente il disco. Sfortunatamente i particolari del ritrovamento rimasero sconosciuti.

Dall'elenco delle figure sciolte p. 137–139 bisogna togliere quella fornita del n. 22[b], perchè un piccolo Erma barbato itifallico in forma di termino, che porta nell'altra mano una specie di secchia: è di fattura diversissima dalle figure nostre. Si aggiungano però alle certe:

1) Quattro Amazzoni a cavallo in atto di tirar saette, ora nel Museo britannico. Delle Amazzoni (alt. 0,11–0,115) due sono voltate indietro, le altre due innanzi, tutte e quattro con berretti aguzzi, e del resto affatto somiglianti a quelle delle urne Barone (p. 132, 3) e quella descritta più sopra alla p. 136, 12 ed alle probabili quattro altre figurine, pure del Museo britannico.

2) un discobolo, del tipo solito, che mette un poco innanzi la gamba destra.

3) un altro discobolo, dello stesso tipo, di arte molto goffa e probabilmente indigena, più grande del solito (coll. Temple).

4) un giovane in cammino, che mette innanzi la gamba sinistra, colla mano sin. alla coscia, la destra stesa avanti, prov. da Torre Annunziata (?–coll. Temple).

5) un giovane che suona una tromba, prov. da Torre Annunziata (?–coll. Temple).

p. 151, 2. Il sig. Loeschcke mi ha avvertito che l'istesso uso, di deporre de' vasi dentro cubi di pietra dipinti nell'interno di color rosso, siasi ritrovato anche in Attica.

p. 154, 1. La secchia di Bologna nel frattempo è stata magnificamente pubblicata dal chiarissimo Zannoni *gli scavi della Certosa* fasc. 6.

Altro non avrei per ora nè da aggiungere al mio articolo, nè da levare dal medesimo.

Londra, li 31 Marzo 1881.

F. VON DUHN

Rettificazione alla pag. 30.

Nello scrivere l'articolo sull'anfora bolognese dimenticai, non so come, che il vaso già Campana mentovato p. 30 nota 9 venne pubblicato in questi *Annali* 1877, tav. d'agg. *N*, e dottamente illustrato dal sig. dott. Klein. La spiegazione però dei vasi arcaici sviluppata ivi p. 256 parmi sia sbagliata, perchè manca una base nella supposta statua di Minerva, nella quale anch' adesso non ravviso altro che la dea stessa.

A. MICHAELIS

Rettificazione alle pag. 196 *e* 197.

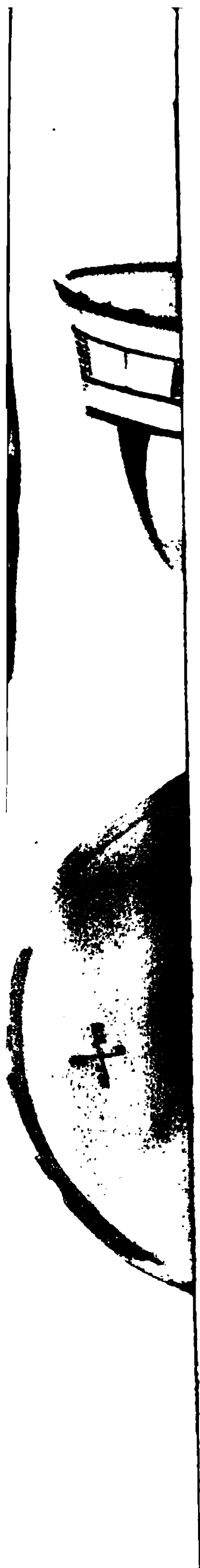
Mi era sfuggito, che già lo Helbig *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 11 aveva dichiarato per Apollo la testa pubblicata sulla nostra tavola XVI 1, 2 e già l'aveva messa in relazione coll'esemplare pubblicato nei *Mittheilungen des arch. Institutes zu Athen* I tavv. VIII, IX. Così ha da modificarsi ciò che scrissi su tale argomento nelle pag. 196 e 197 del mio articolo.

O. BENNDORF

INDICE DELLE MATERIE

I. SCAVI

II. MONUMENTI



CD

vero

3.





6.

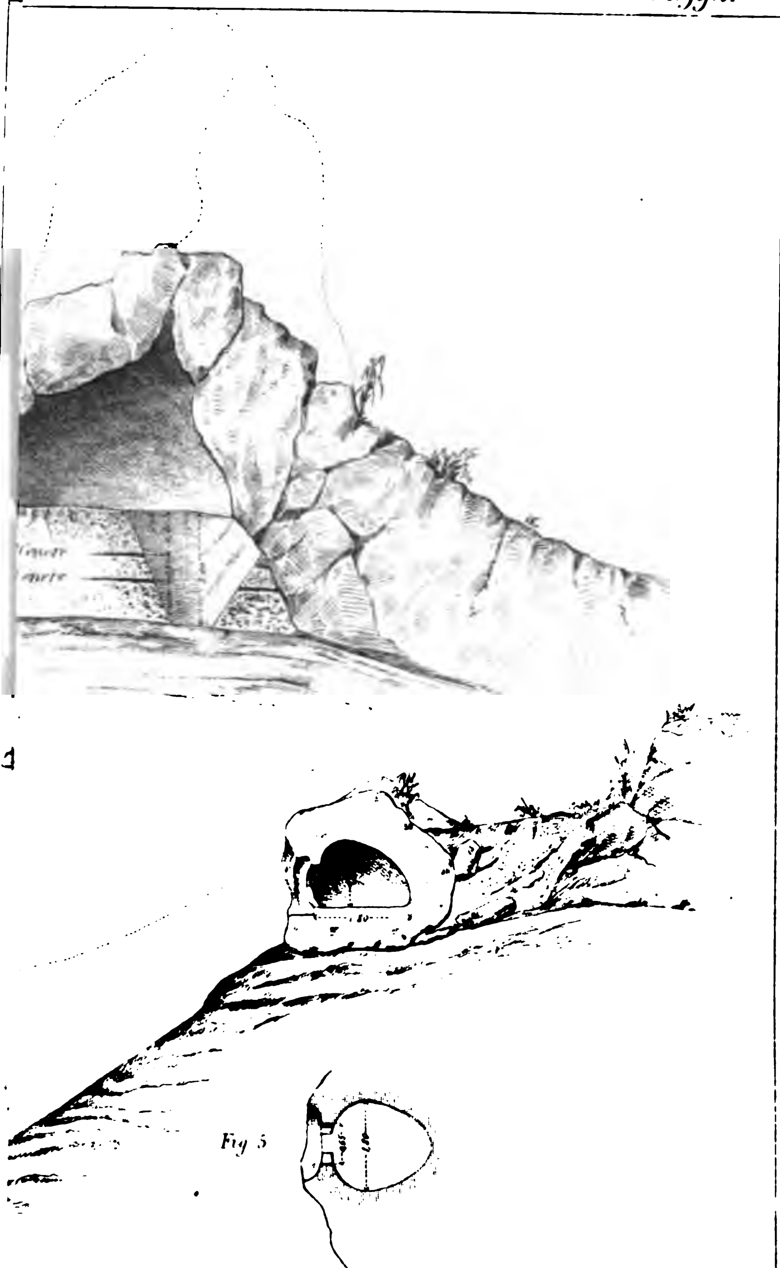


7.

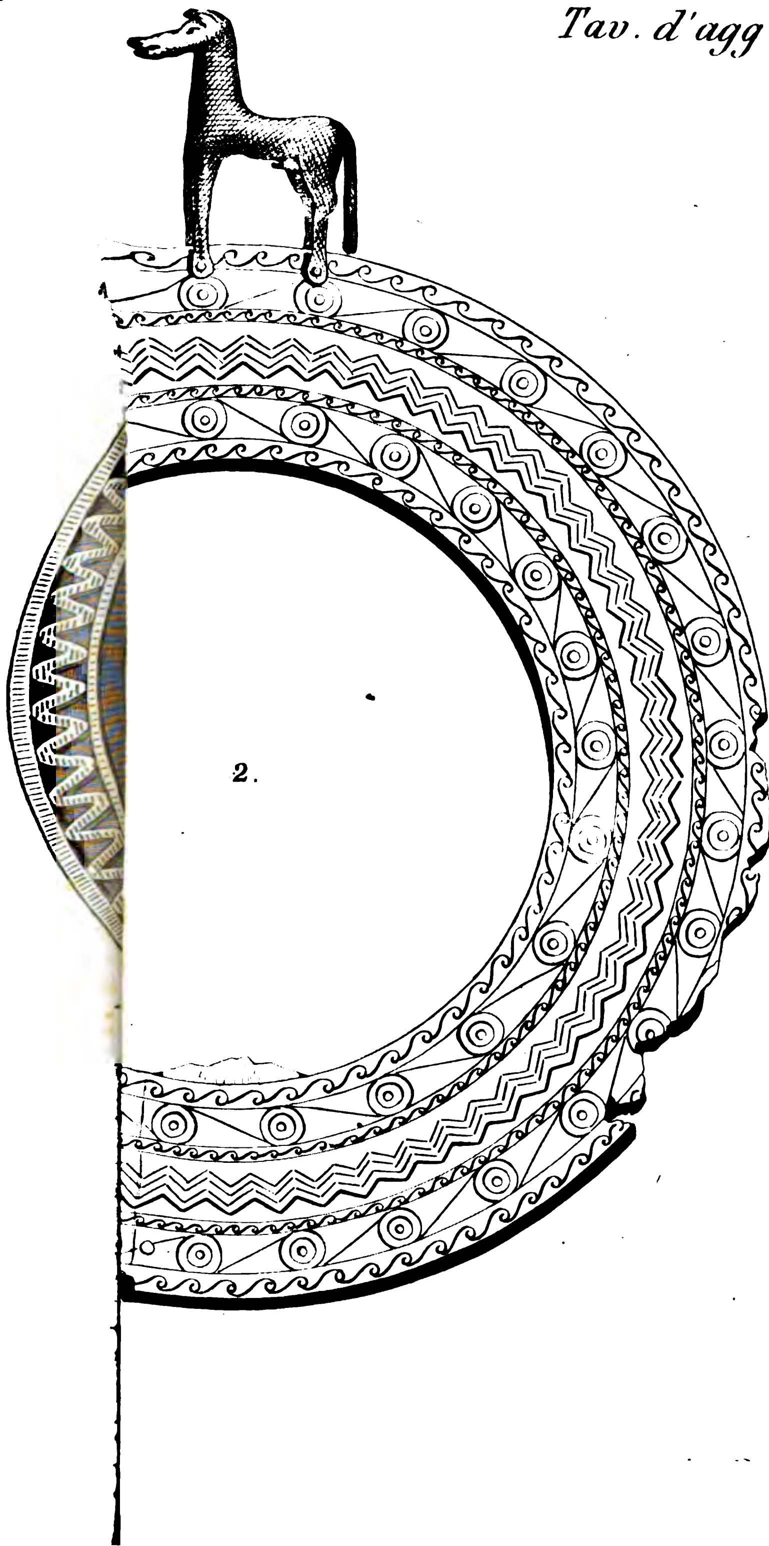


½ del vero



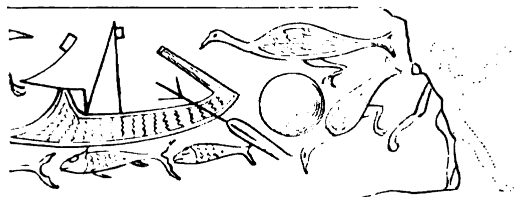


Stabt. Bruno e Salomone Roma

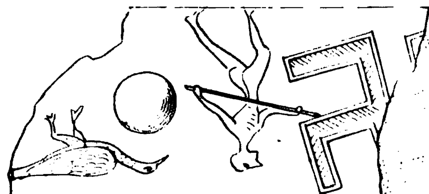

2.

Tav. d'agg. G.

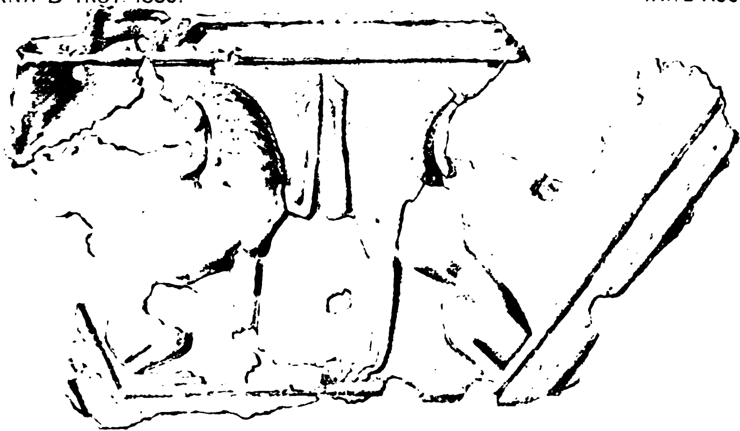




3



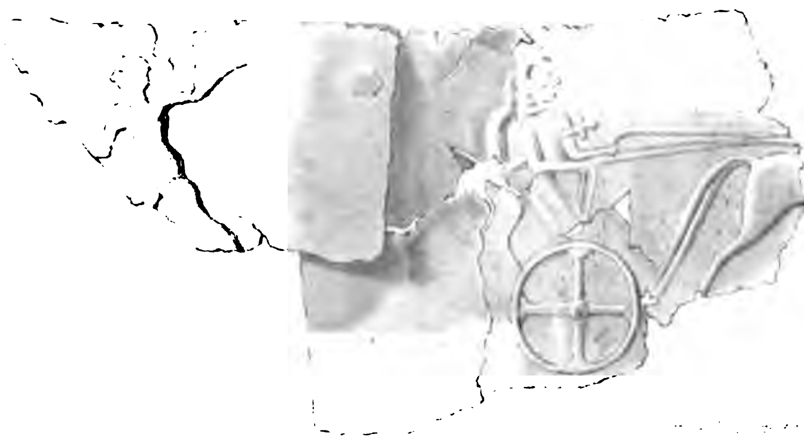










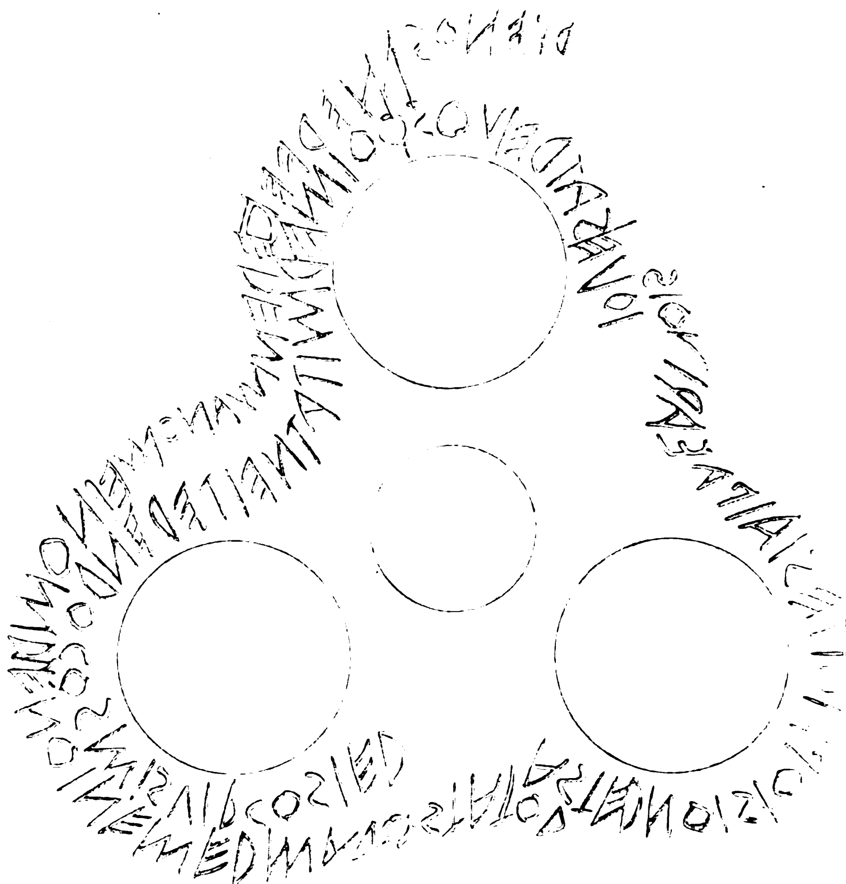








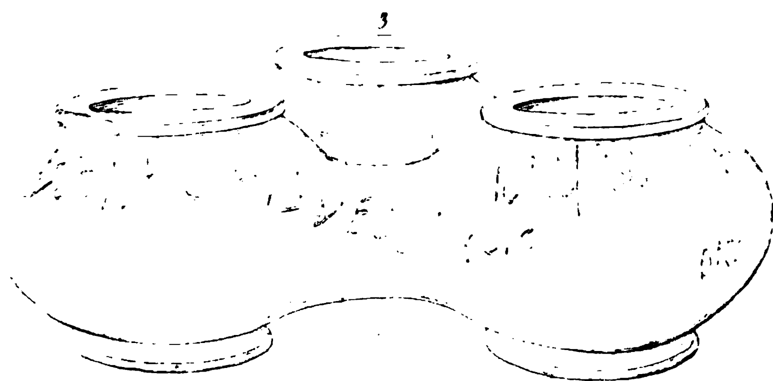
2



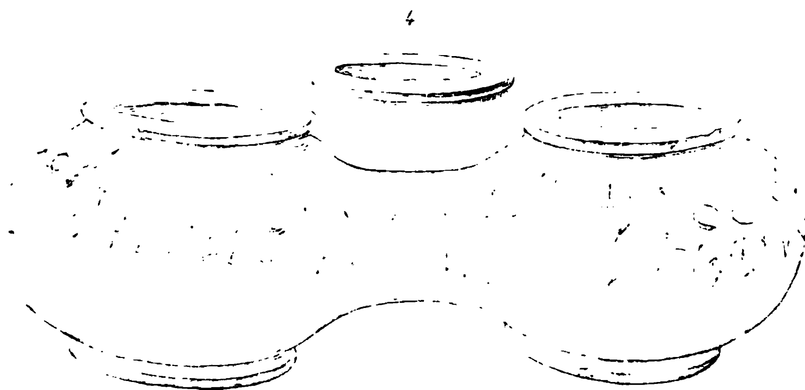
G. Mariani lit.

Tav. d'agg. L.

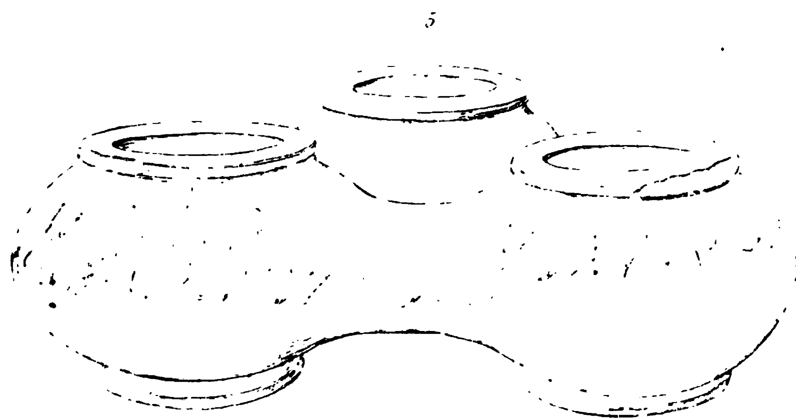
3



4

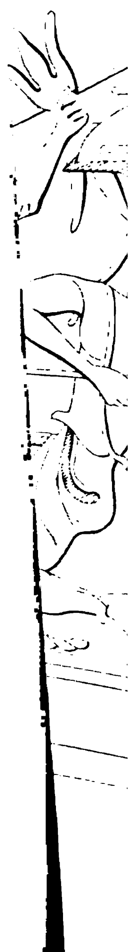


5



Cremone lit. Spithover

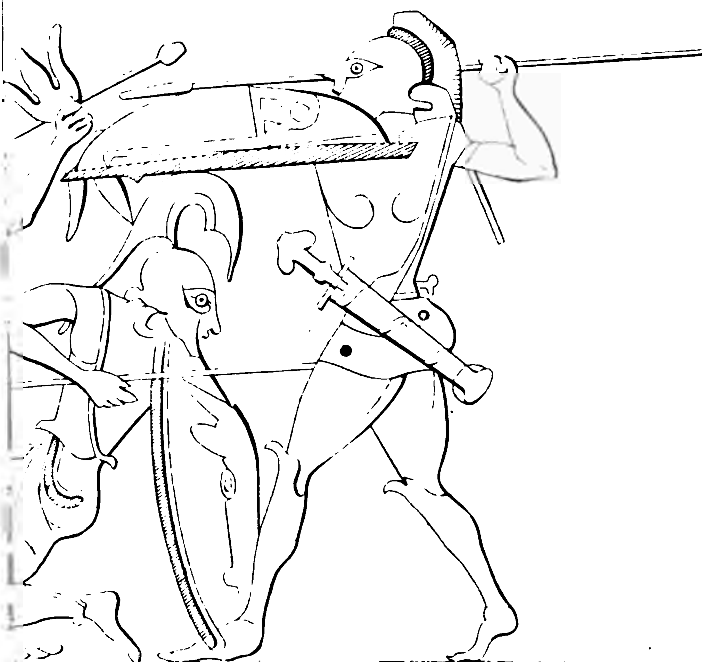




Tav. d'agg. M.

2.








Tav. d'agg. N.



Cromolit. Bruno e Salomone Roma.







5

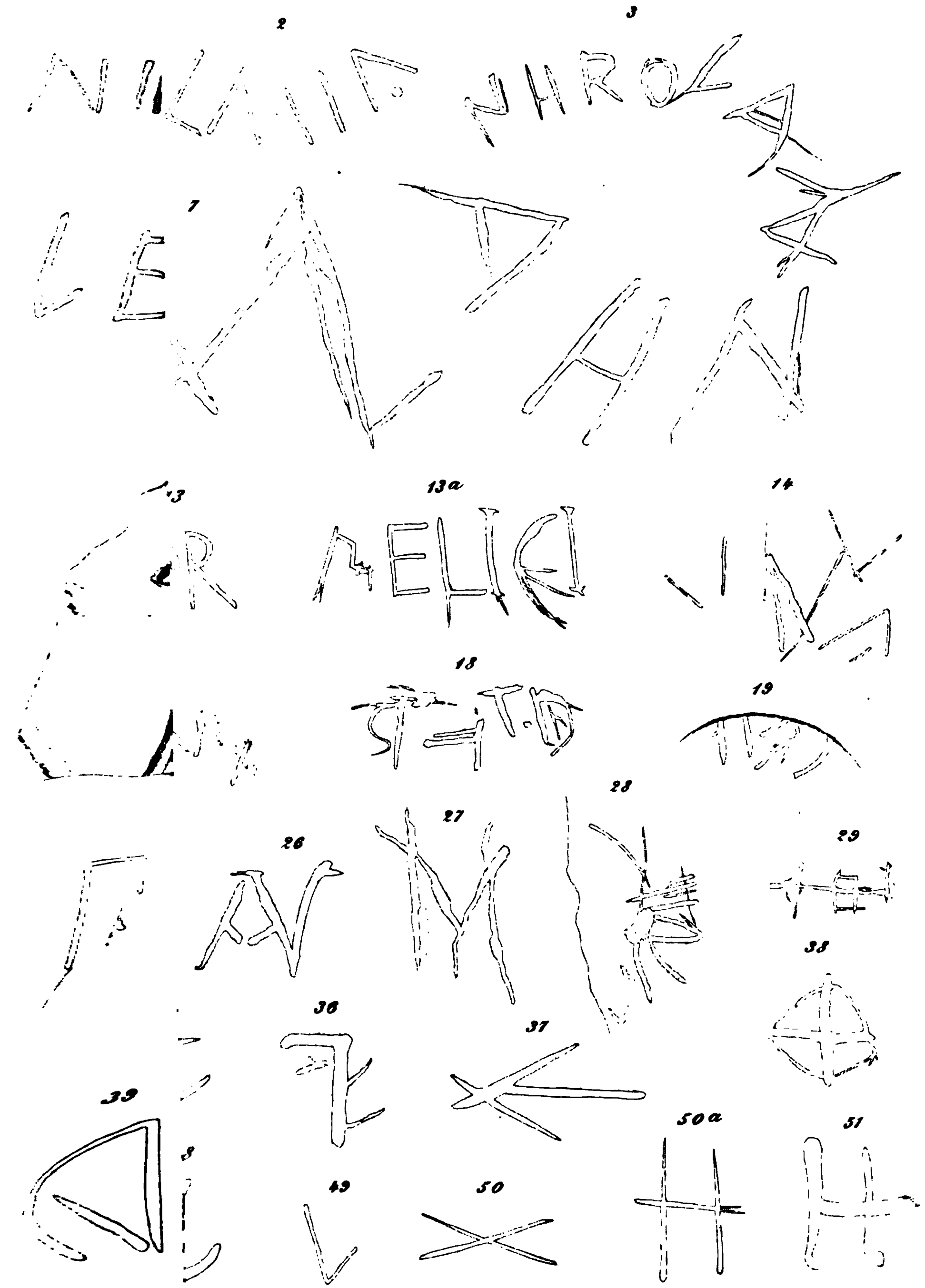
26



28

29



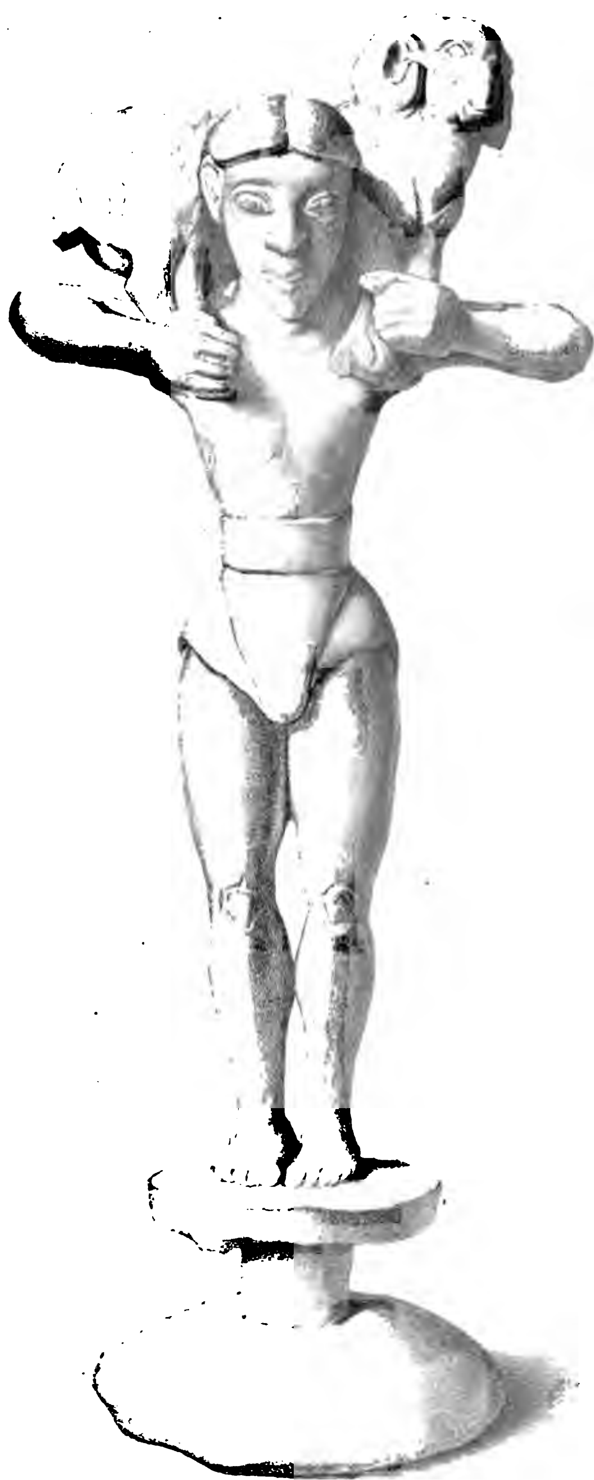


G. Mariani lit.

Cromo-lit. Spithöver.

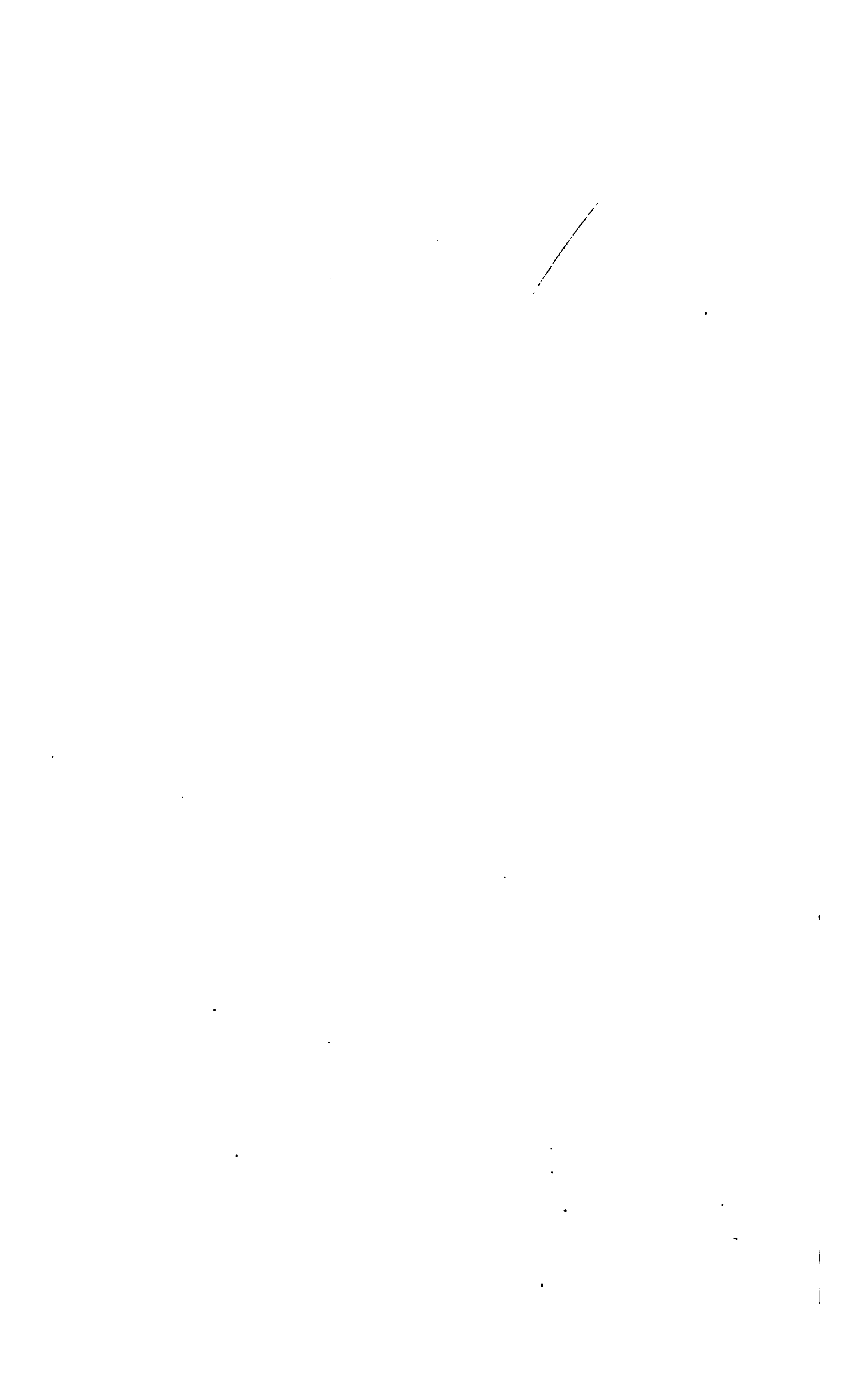
8

16b

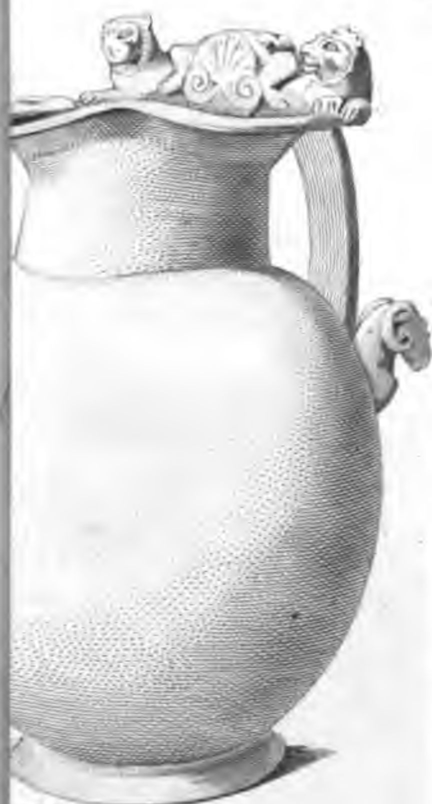


Lit. J. Samuel. Stamp: J Hesse Berolino





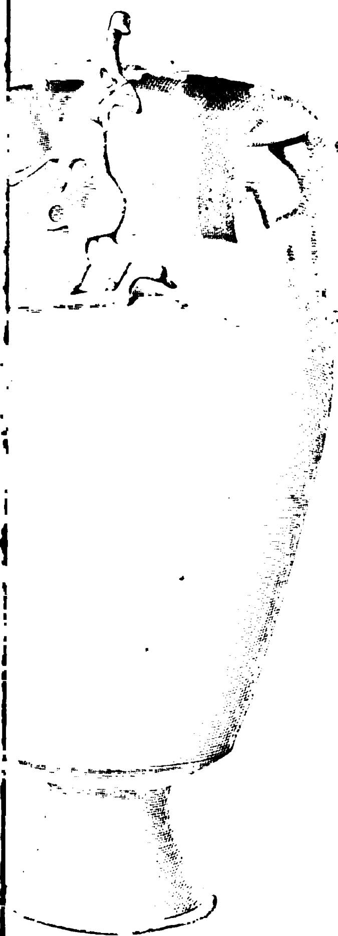
1.°





Tav. d'agg. W.

1.



2.


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM

